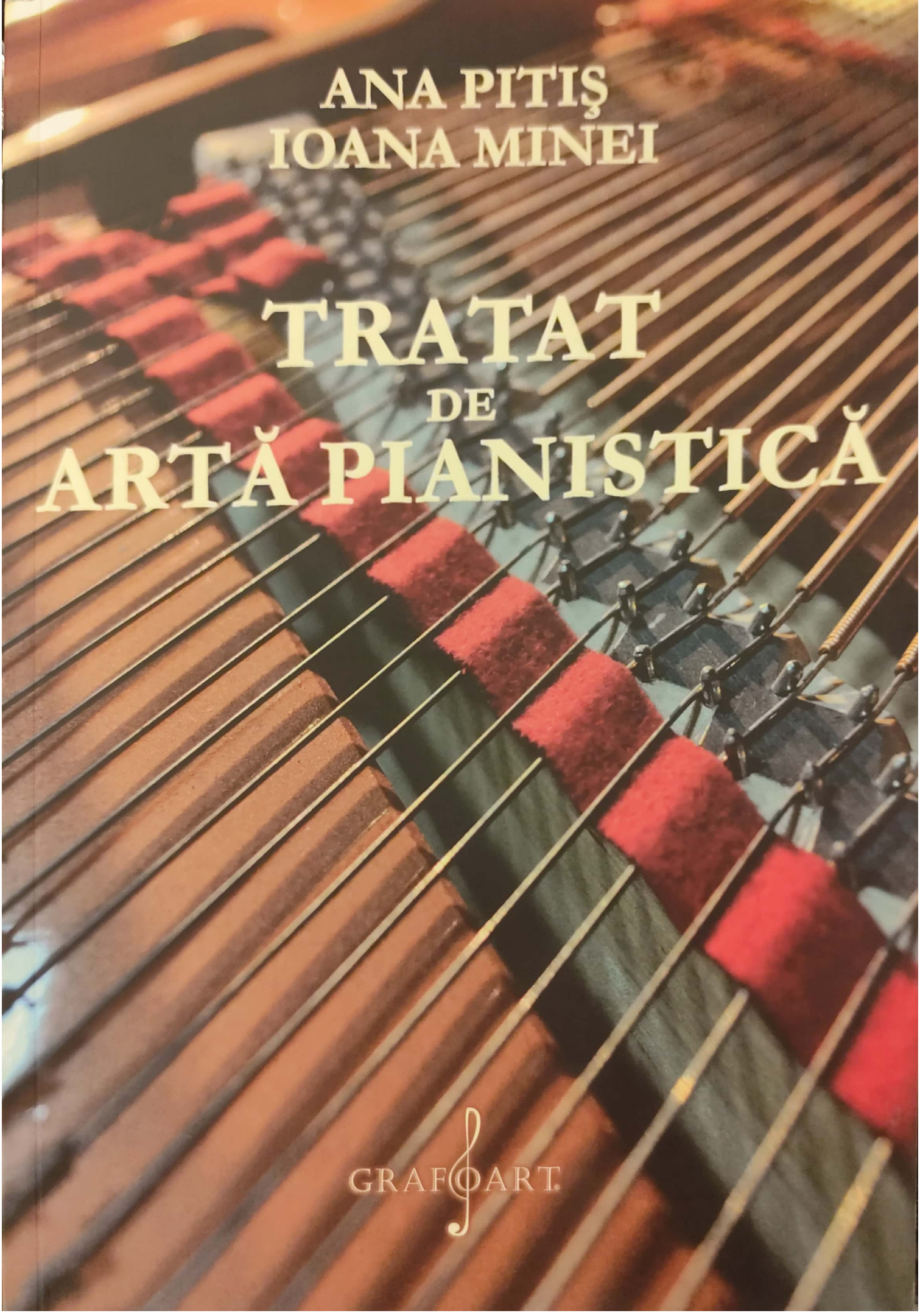


Scanned with OKEN Scanner

© 2025. Casa de Editură GRAFOART®
Toate drepturile rezervate.

În elaborarea prezentei ediții s-a folosit lucrarea:
Ana Pitiș, Ioana Minei, *Tratat de artă pianistică*, Editura Muzicală, București – 1982.

Ilustrația copertei: fotografie „Corzi pian" din colecția familiei Teodorescu-Ciocănea.

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României
PITIȘ, ANA
Tratat de artă pianistică / Ana Pitiș, Ioana Minei ; ed. de Livia Teodorescu-Ciocănea. – București : Grafoart, 2025
ISMN 979-0-69492-512-3
ISBN 978-606-747-268-4
I. Minei, Ioana
II. Teodorescu-Ciocănea, Livia (ed.)
78

EDITURA MUZICALĂ GRAFOART
de utilitate publică prin Hotărârea Guvernului României nr. 94/2024

LIBRĂRIA MUZICALĂ *GEORGE ENESCU*
București, piața Sfinții Voievozi nr. 1

TEL. : 0747 236 278 (07-GRAFOART) ; 021 315 07 12
E-MAIL : GRAFOART1991@GMAIL.COM
COMENZI ON-LINE : WWW.LIBRARIAMUZICALA.RO

Scanned with OKEN Scanner

Ana Pitiş • Ioana Minei

TRATAT
DE
ARTĂ PIANISTICĂ

Ediție de
Livia Teodorescu-Ciocănea

GRAFOART

Scanned with OKEN Scanner

Cuprins

Prefaţă 7

Ana Pitiş (1918 – 2014) 15

Ioana Minei (1931 – 2001) 19

Parte introductivă 23

Capitolul I. Necesitatea unei unităţi de concepţie între o teorie şi o metodică în arta pianistică 23

Capitolul II. Probleme ale învăţării în genere şi ale instruirii pianistice în special, în lumina cercetărilor contemporane în pedagogie. Privire critică asupra metodelor tradiţionale de instruire 26

Capitolul III. Scurtă privire istorică asupra evoluţiei pedagogiei pianistice 35

Partea I. Teoria artei pianistice 43

Capitolul I. Direcţii de cercetare ce se impun astăzi în arta pianistică 43

Capitolul II. Conceptul de informaţie. Aportul metodologic al ciberneticii în diverse domenii de cercetare 46

Capitolul III. Cibernetica şi optica nouă ce o aduce în analiza procesului interpretativ pianistic, a comportamentului pianistic 50

Capitolul IV. Conceptul de informaţie în muzică. Natura mesajului muzical 55

Capitolul V. Formele logice ale gândirii verbale. Formele logice ale operaţiunilor audio-mentale. Capacitatea muzicii de a purta semnificaţii 62

Partea a II-a. Informaţia şi transformările de codificare a ei în procesul interpretării pianistice 71

Introducere 71

Capitolul I. Informaţia şi codul ei specific (semnificaţia şi materialul sonor) la nivelul compozitorului 74

Scanned with OKEN Scanner

Capitolul II. Informaţia şi codul ei specific la nivelul textului muzical (textul muzical ca mijloc de comunicare între compozitor şi interpret) 76

Capitolul III. Informaţia şi codul ei specific la nivelul operaţiunilor audio-mentale ale interpretului. (Comportamentul interpretului în descifrarea fidelă a textului şi elaborarea unei imagini muzicale.) 83

III.1. Aspectul psihologic al operaţiunilor audio-mentale ale interpretului. Formarea reprezentărilor auditive şi operaţiile de gândire algoritmică şi euristică în receptarea şi prelucrarea de către interpret a informaţiei din text. 83

III.2. Mecanismele recodificării informaţiei din textul muzical în reprezentările auditive ale interpretului 89

III.2.A. Raporturile de frecvenţa (în succesiune şi simultane) şi corespondentul lor dinamic, timbral şi agogic 89

III.2.B. Raporturile de durată. Ritmul muzical ca fenomen complex de limbaj şi punerea lui în valoare dinamic şi timbral. Percepţia timpului. Agogica 98

III.2.C. Structura armonică, contrapunctică şi forma operei muzicale şi sonorităţile adecvate punerii ei în valoare..... 168

III.3. Prelucrarea informaţiei din text sub aspect semantic (aspectul semantic în elaborarea imaginii muzicale). Aportul creator al interpretului 182

Capitolul IV. Comportamentul interpretului în traducerea imaginii muzicale din reprezentări în sonorităţile pianului 189

Capitolul V. Tehnica pianistică. Informaţia şi codul ei specific la nivelul proceselor motorice ale interpretului. (Condiţii comportamentale şi fizic-mecanice pentru subordonarea tehnicii faţă de comenzile auzului interior) 195

V.1. Prezentarea problemelor ce trebuie abordate pentru înţelegerea tehnicii pianistice ca un sistem subordonat gândirii muzicale 199

V.1.A. Efectul sonor expresiv şi corespondentul lui în trăsăturile mecanice ale mişcărilor clapelor 202

V.1.B. Efectul sonor expresiv şi corespondentul lui în trăsăturile biomecanice ale mişcărilor aparatului pianistic Mecanismele generale ale mişcărilor în execuţia pianistică.....206

V.2. Emisia sunetului la pian. Caracterul sistematic al secvenţării mişcărilor necesare în traducerea imaginilor auditive interioare 242

V.2.A. Emisia din poziţia „sprijinit pe claviatură” 242

V.2.B. Emisia unor sunete întrerupte prin diverse goluri de sonoritate 280

Scanned with OKEN Scanner

V.3. General şi particular în tehnica pianistică..... 282
Octave non legato în tempo-uri rapide şi intensităţi mari 282

Partea a III-a. Probleme de metodica predării pianului în lumina datelor teoriei artei pianistice..... 299

Introducere. Obiectul metodicii predării pianului 299

Capitolul I. Aptitudinile şi particularităţile individuale ale elevilor 303

Capitolul II. Lecţia de pian şi studiul individual; aportul profesorului şi al elevului în procesul instruirii şi autoinstruirii pianistice 309

Capitolul III. Metode şi procedee pentru formarea diferitelor mecanisme ale comportamentului pianistic 313

III.1. Procedee pentru formarea mecanismului de traducere a textului muzical în reprezentări auditive 318

III.2. Procedee pentru formarea deprinderilor de a traduce reprezentările auditive în sunetul pianului şi în mişcări adecvate obţinerii acestor sunete.....341

Capitolul IV. Principiile de învăţământ în instruirea pianistică; repertoriul şi pregătirea execuţiei în public; criterii de apreciere şi de notare a elevilor 347

Bibliografie 351

Index 359

Scanned with OKEN Scanner

Prefață

În anul 1982 apărea în peisajul didacticii pianistice românești, dar mai potrivit spus în cel al gândirii muzicale avansate românești, *Tratatul de artă pianistică* al autoarelor Ana Pitiș și Ioana Minei. Trebuie spus că, numai cu doi ani înainte, în 1980, apăruseră două lucrări fundamentale pentru muzicologia românească, cu o rezonanță pe care o simțim și astăzi, respectiv *Cartea modurilor* de Anatol Vieru și *Reflecții despre muzică* de Ștefan Niculescu. Dacă cele două volume muzicologice menționate au intrat în conștiința generațiilor ce au urmat, introducând concepte și moduri de gândire inovatoare, cu utilitate atât în compoziția muzicală cât și în gândirea analitică, *Tratatul de artă pianistică* a trecut aproape neobservat. Conceput ca o lucrare modulară, cu mai multe straturi de înțelegere și tipuri de abordări ale tematicii, acest tratat a fixat, la momentul respectiv, cea mai complexă informație despre cântatul la pian, văzut ca o artă prin prisma științei și totodată a intuiției muzicale disponibile prin ceea ce numim, în general, „talentul muzical". Am folosit termenul „modular", pentru că această carte se construiește în trei trepte, sau trei module, care compun întregul sprijinindu-se unul pe informația celuilalt, formând o viziune specializată până în cel mai mic detaliu asupra unuia dintre cele mai complexe fenomene, cel interpretativ. Este vorba despre cele trei părți care, după secțiunea introductivă, se desfășoară astfel: I – Teoria artei pianistice; II – Informația și transformările de codificare a ei în procesul interpretării pianistice; III – Probleme de metodica predării pianului în lumina datelor teoriei artei pianistice.

Citit astăzi, tratatul apare ca o creație teoretică de cel mai înalt nivel, bazat pe teoriile anterioare abordate în mod critic, pe științele emergente ale vremii, respectiv teoria informației, cibernetica, dar și pe disciplinele deja consacrate precum acustica, psihologia acustică, psihologia percepției, behaviorismul, lingvistica, semantica, logica, pedagogia modernă, anatomia (date specifice anatomice ale aparatului pianistic).

Ideile de forță care străbat lucrarea și care conferă originalitatea viziunii celor două autoare sunt următoarele: muzica este un proces

Scanned with OKEN Scanner

care se petrece cu „sunete vii" în reprezentările sonore din mintea interpretului; muzica este „informaţia" care trebuie decodificată de pe un suport obiectiv (partitura, cu codul ei specific) pe cel mental, subiectiv, actualizată ulterior în interpretarea propriu-zisă; formarea reprezentărilor auditive prin efectuarea unor operaţii de gândire specific muzicale, după multiple reguli ale textului muzical (de exemplu, desfăşurarea ritmului ca „pulsaţii" care produc legături dinamice între sunete, care apar ca fiind naturale, logice, în relaţie de crescendo, decrescendo sau neutre, asigurând „devenirea" în muzică); subordonarea tehnicii comenzilor auzului interior şi controlarea rezultantei sonore printr-un feedback permanent; crearea „iluziilor" de legato, de sunete întreţinute (regim staţionar al vibraţiilor) sau intonarea în auzul interior a unor sunete „netemperate" şi inducerea efectului de „portamento"; orice sunet emis la pian porneşte dintr-o „voinţă de sunet", cu toate calităţile lui imaginate mental; aparatul pianistic nu are „intenţionalitate" proprie şi nu trebuie să se contamineze de „caracterul expresiv" al muzicii, el se subordonează perfect comenzilor auzului interior în complexitatea lui; mintea interpretului trebuie să fie „ocupată" cu intonarea complexului sonor cu toate semnificaţiile acestuia, şi nu cu comenzi adresate aparatului pianistic sau cu judecăţi „despre sunete" în timpul interpretării.

Calitatea sunetului pianistic este urmărită atât prin detalierea procesului mental care precedă emisia, cât şi a optimei alinieri a segmentelor anatomice care compun aparatul pianistic ca un sistem de pârghii supuse gravitaţiei şi impulsurilor electrice nervoase. Nuanţarea dinamică şi timbrală a sunetului pianistic se face prin folosirea optimă a „vitezei" de deplasarea a clapei printr-un impuls nervos comandat mental şi nu prin mişcări voluntare ale degetelor. Se obţine astfel un control asupra diferenţierilor infinitezimale de tărie, asupra modalităţilor diverse de atac în diferite registre, asupra sublinierii anumitor voci într-o polifonie sau a unor sunete din complexe acordice.

Interpretul conduce ritmul armonic, schimbările de tonalităţi, de tensiuni armonice, „vede" suprafeţele mari, liniile melodice largi, dar este prezent şi în comandarea finelor diferenţieri la nivel microstructural, după profilurile dinamice ale duratelor sunetelor şi după meandrele melodice. Niciun sunet nu este „drept" sau „inert". Orice sunet, pe durata lui, este viu prin pulsaţiile (în auzul interior) pe

Scanned with OKEN Scanner

valori mai mici care îl compun şi astfel creează legături expresive cu sunetul care urmează. Sunt documentate şi explicate toate tipurile de ritm (denumirile preluate din metrica poetică: troheu, iamb, anapest etc.) în relaţie cu metrul (cruzice şi anacruzice) şi relaţiile pe care acestea le stabilesc cu dinamica şi expresivitatea muzicală la nivelul microstructural, cu impact asupra legăturilor mari la nivel macrostructural.

Întreaga lucrare este o pledoarie pentru atingerea unui nivel superior în abordarea pianisticii care constă în efectuarea unui salt de natură psihologică în comportamentul faţă de muzică şi faţă de tehnica instrumentală. Este vorba despre ridicarea execuţiei pianistice de la nivelul „ochi – deget", respectiv de la memoria musculară ruptă de comanda spontană a auzului, la desfăşurarea actului interpretativ comandat direct din „programul" muzical derulat în conştiinţa pianistului în momentul execuţiei. Auzul comandă, realizează feed-back ajustând rezultanta sonoră, determină răspunsul nervos şi muscular adecvat, asociind sunetele cu senzaţiile chinestezice dovedite a fi viabile. Citez din memorie recomandarea autoarelor din cadrul orelor mele de studiu cu acestea: „nu cântăm cu „clapele", ci cu sunetele „din cap". Doamna Pitiş obişnuia să spună: „ascultă sunetele până la capăt, cântă cu vibraţia lor, cu rezonanţa pianului. Sunetul „cântat" are o curbă, nu este niciodată drept, şi poate fi întreţinut mental, deşi sunetul pianului decade în intensitate după emisie, până la stingere."

Legătura directă dintre intonarea mentală a muzicii, în toată complexitatea ei, în timpul execuţiei şi senzaţia chinestezică, la fel de complexă, generată în momentul emisiei, permite asimilarea unui mod de traducere a informaţiei fără eventuale distorsiuni cauzate de condiţii anatomice funcţionale inadecvate (mişcări voluntare sau poziţii ale aparatului pianistic ineficiente). Acest mod de a cânta la pian se adaptează la orice lucrare nouă abordată şi poate răspunde oricăror dificultăţi tehnice sau complexităţi de scriitură.

Trebuie să ţinem seama că documentarea pentru *Tratatul de artă pianistică* s-a făcut la nivelul existent la acea dată (1982), în bibliotecile dintr-o ţară închisă, comunistă. Cu aceste date obţinute printr-un efort deosebit (bibliografia este impresionantă, cuprinzând

Scanned with OKEN Scanner

titluri în limbile română, franceză, engleză, germană și rusă), cele două autoare propun o viziune integratoare originală, bazată pe date științifice, care urmărește să „lumineze" cât mai obiectiv un fenomen profund inefabil, în esența lui. Sunt căutate elemente de „gândire algoritmică" (formalizată, ordonată) în contrast cu cele de „gândire euristică" (inspirație, elemente neformalizate, impuls, inventivitate).

În literatura internațională de specialitate există astăzi o serie de volume de referință care abordează pianistica, unele înclinate spre detalierea aspectelor tehnice, altele care îmbină recomandări estetice și interpretative legate de diferite abordări stilistice. Amintim aici câteva volume care nu existau la momentul apariției *Tratatului de artă pianistică*: Bernstein, Seymour. *With Your Own Two Hands: Self-discovery Through Music*. Portland: Manduca Music Publications, 2011; Bree, Malwine; *The Leschetizky Method: A Guide to Fine and Correct Piano Playing*, trans. Arthur Elson; introduction by Seymour Bernstein. Mineola, NY: Dover Publications, 1997; Fraser, Alan. *The Craft of Piano Playing: A New Approach to Piano Technique*. Lanham, Maryland and Oxford: Scarecrow Press, 2003; Cook, Nicholas. *Music, Performance, Meaning*. Surrey: Ashgate, 2007.

Spre deosebire de aceste lucrări ale unor experimentați pianiști și pedagogi, Tratatul autoarelor Pitiș și Minei cuprinde o arie lărgită a fenomenului prin faptul că este în același timp o teorie (asta înseamnă că demonstrează o ipoteză formulată științific despre modul de abordare a artei pianistice) și o metodică (formulează recomandări de obținere a comportamentului pianistic descris anterior).

O scurtă survolare asupra conținutului părților și capitolelor tratatului ar putea ghida cititorul în lectura acestei lucrări:

Partea introductivă argumentează necesitatea unei concepții unitare care să integreze rezultatele teoriei asupra pianisticii ca artă complexă, într-o metodică nouă și originală a predării pianului. Este prezentat stadiul cercetărilor în domeniu printr-o prismă critică și istorică.

Partea I. Teoria artei pianistice, direcționează construcția teoretică pornind de la conceptul de „informație" și de la cuceririle științifice ale ciberneticii, arătând utilitatea acestei noi discipline în diferite domenii. Se subliniază diferența specifică în cazul

Scanned with OKEN Scanner

„informației muzicale" și natura „mesajului muzical". Se intră pe tărâmul lingvisticii, făcându-se o analogie între „formele logice ale gândirii verbale și formele logice ale operațiunilor audio-mentale". Este argumentată capacitatea muzicii de a purta semnificații abordând elemente de semantică muzicală (demers inovator la acea vreme), vorbind despre legăturile în muzică dintre „semnificant" și „semnificat".

Partea a II-a. Informația și transformările de codificare a ei în procesul interpretării pianistice, folosește aceeași abordare din perspectiva ciberneticii. Sunt definite 5 stadii de codificare și recodificare ale informației în procesul de transformare de la compozitor la interpret și în final la public, fiecare stadiu având codul ei specific:

1. Informația și codul ei specific (semnificația și materialul sonor) la nivelul emițătorului - compozitorului
2. Informația și codul ei specific la nivelul textului muzical
3. Informația și codul ei specific la nivelul operațiunilor audio-mentale ale interpretului
4. Recodificarea informației din sonoritățile imaginate în reprezentări auditive în sonoritățile pianului
5. Informația și codul ei specific la nivelul proceselor motorice ale interpretului (tehnica pianistică).

Capitolele acestei secțiuni abundă în informații psihologice, psiho-acustice, semantice, elemente de teorie a muzicii privind raporturile dintre înălțimi, dinamică, timbruri și ritm, despre structuri armonice și polifonice, despre formă, percepția timpului muzical și agogică. Ca un exemplu de soluție obiectivă în arta interpretării, este amintită teoria lui Celibidache cu privire la procesele de frazare și de echilibrare dinamică a registrelor: „Dinamica este direct proporțională cu frecvența" (menționată de Ștefan Niculescu în articolul „Frazarea lui Celibidache" în Revista „Muzica", 7/1978). Această observație are aplicabilitate în echilibrarea dinamicii pornind de la realitatea acustică a sunetelor, respectiv de la cantitatea de armonice aflate în domeniul de percepție. Rezultă următoarea recomandare: sunetele din registrul acut (mai sărace în armonice aflate în domeniul de frecvențe audibil) vor fi întărite față de cele din registrul grav.

Scanned with OKEN Scanner

Unul dintre cele mai detaliate şi inovatoare subcapitole ale tratatului este cel legat de ritm, în care se observă promovarea ideii de a conştientiza ritmul „viu" (şi nu cel metronomic), cu sunete pulsatorii, întotdeauna cu un caracter de „devenire", care creează diferite „profiluri" în combinaţie cu metrul şi cu înălţimile.

Subcapitolul se numeşte III.2.B: *Raporturile de durată. Ritmul ca fenomen complex. Punerea lui în valoare dinamic, timbral. Percepţia timpului. Agogica.* Pornind de la teorii ale lui Hugo Riemann şi Moritz Hauptmann, autoarele introduc terminologii şi semne grafice proprii, demonstrând prin exemple din literatura pianistică clasică următoarea aserţiune:

> *„Un sunet are —în funcţie de durata sa — o anumită „energie potenţială de pulsaţie" pe valorile subdivizionare subînţelese, energie care se valorifică diferenţiat, în funcţie de celelalte valori care intră în componenţa respectivei formule (sau a formulelor imediat anterioare sau următoare), în relaţie de imediată succesiune cu sunetul pe care l-am luat în consideraţie."* (pp. 116-117)

Sunt stabilite diferite profiluri dinamice şi 4 categorii de relaţii temporale între sunete în relaţie de succesiune imediată: *active, semiactive, neutre şi conflictuale.*

Toată această acribie în stabilirea reporturilor de accentuaţie şi respectiv dinamice între sunete, cu indicarea pulsaţiilor sunetelor „vii" din mintea interpretului, au ca scop obţinerea unui procedeu „algoritmic", ordonat după anumite reguli, cu un grad mare de aplicabilitate care să conducă la o interpretare a ritmului expresiv, nu cantitativ. Interpretul va "vorbi" cu sunete fin diferenţiate, grupate logic după piloni metrici, după ritmul armonic şi profilul melodic.

Aspectul semantic în elaborarea imaginii muzicale este discutat în legătură cu câteva aspecte extra muzicale: *intonaţia vorbirii, simţul spaţiului, sugerarea mişcării, simţul timpului, simţul culorilor, al luminilor, al umbrelor, şi simţul contrastelor psihologice.*

Capitolul IV. „Comportamentul interpretului în traducerea imaginii muzicale din reprezentări în sonorităţile pianului" prezintă caracteristicile fizico-acustice ale instrumentului, reliefând faptul că sunetele acestuia, odată ce ating nivelul maxim prin intrarea în vibraţie a plăcii de rezonanţă, descresc treptat, deoarece nu au „stare

Scanned with OKEN Scanner

de regim", prin urmare vibrațiile nu pot fi modelate după momentul emisiei. Pianistul dispune doar de dinamică (cu efecte asupra timbrului) și de agogică, precum și de combinații ale acestora, în procesul interpretativ. Efectul de legato, de cantabil, nu poate fi obținut decât prin diferențierea dinamică exactă a sunetelor alăturate ca și cum creșterea sau descreșterea ar fi avut loc dacă instrumentul ar fi permis întreținerea vibrațiilor pe durata lor (ca la instrumentele cu corzi sau de suflat).

Se insistă pe faptul că tehnica este subordonată gândirii muzicale, afirmând că aparatul pianistic este extrem de disponibil în condițiile în care auzul este primordial: *„comanda auditivă conține implicit și rezolvarea tehnică"*.

Cu toate acestea, nu sunt neglijate condițiile fizice și anatomice în care se obține efectul sonor expresiv, pornind de la mișcările mecanice ale clapelor, la trăsăturile biomecanice ale aparatului pianistic. Autoarele descriu în detaliu interacțiunea dintre forțele interne (anatomice) și externe (gravitația, presiunea atmosferică, inerția) în procesul interpretării pianistice, precum și rolul aparatului pianistic mare (brațe, tors) în combinație cu aparatul pianistic mic (poignet, palmă, metacarpiene, degete). În ceea ce privește momentul emisiei, este favorizată „viteza la vârful degetului", respectiv „impulsul" (și nu „căderea" sau „împingerea") care permite o mai fină diferențiere dinamică și timbrală între sunete. Sunt explicate, de asemenea, mișcările de adaptare în vederea unei emisii optime,

Partea a III-a. Probleme de metodica predării pianului în lumina datelor teoriei pianistice reprezintă o serie de recomandări, bine structurate, legate de abordarea elevilor în procesul pedagogic, aceștia având ca obiectiv „însușirea unui mod de a cânta", și nu numai rezolvarea anumitor piese din repertoriu. Se pune accentul pe stimularea formării reprezentărilor auditive, în condițiile unei consolidări a funcționării adecvate a tuturor parametrilor anatomo-funcționali (poziția mâinii, a brațelor, legătura cu corpul etc.).

Am convingerea că reeditarea *Tratatului de artă pianistică* de Ana Pitiș și Ioana Minei la Editura Grafoart va aduce recunoașterea binemeritată a uneia dintre lucrările cele mai reprezentative ale muzicologiei și didacticii românești, prea mult timp rămase într-un

Scanned with OKEN Scanner

con de umbră al uitării. Prin amploarea cercetării științifice, originalitatea ideilor, prin validitatea intuițiilor de natură artistică ale celor două mari personalități muzicale românești, ambele pianiste concertiste și profesoare dedicate, ne este oferită o viziune inspiratoare care concentrează o gândire avansată și o dăruire nemărginită pentru arta pianistică.

Livia Teodorescu - Ciocănea

Scanned with OKEN Scanner

Ana Pitiș
(1918 – 2014)

Ana Pitiș (Ana Maria Iulia Altenliu) s-a născut la 17 martie 1918 în comuna Prisăcani din județul Iași, unde tatăl său, militar, era mobilizat temporar. Era al patrulea copil al familiei Altenliu, având încă trei frați mai mari, Teodor, Alexandru și Ion. La câteva luni după nașterea Anei, familia se mută în Bucureşti, în strada Cazărmii nr. 47, casa părintească a mamei. Ambii părinți erau cultivați și aveau cunoștințe muzicale: tatăl cânta la flaut iar mama la pian.

Fiica preotului Costea Enescu, mama sa, Mariana Enescu, după terminarea studiilor liceale la Școala Centrală a fost printre primele fete studente care au urmat Facultatea de Litere și Filosofie la Universitatea din Bucureşti, avându-l profesor, printre alții, pe Titu Maiorescu. Ana Altenliu începe studiul pianului la vârsta de 5 ani cu o profesoară pe nume Schmidt, pe o pianină Schiedmeyer de o calitate excepțională la acea vreme, cumpărată de bunicul său, preotul Costea Enescu. Se înscrie în clasa I la Școala primară din cartierul Ghencea. Clasa a II-a primară o face la Slatina, unde tatăl său, ofițer, este detașat pe o perioadă de doi ani. Aici continuă studiul pianului cu Domnișoara Vasiliu. Familia decide ca fiica lor să continue studiile în regim de „fără frecvență", dându-și examenele în fiecare an școlar până la sfârșitul liceului la Școala Centrală, unde învățase și mama ei. Asistă ca elev extern la cursurile de liceu la disciplinele matematică, română, istorie, restul timpului dedicându-l pianului. În

Scanned with OKEN Scanner

perioada liceului a luat lecţii de pian de la Doamna Protopopescu, care studiase la Viena. La vârsta de 11 ani este ascultată de mama Mariei Fotino şi ulterior de Silvia Şerbescu, pianistă consacrată, care decide să o prezinte Maestrei ei, Domnişoara Constanţa Erbiceanu (1874-1961). Figură proeminentă în pedagogia pianistică a vremii, Erbiceanu studiase pianul la Leipzig şi urmase cursuri la Facultatea de Filozofie din Berlin. Ana Altenliu devine discipola Constanţei Erbiceanu în anul 1932 la Academia de Muzică şi Artă dramatică (Conservatorul din Bucureşti) pe care îl absolvă în 1940 cântând, printre altele, *Wanderer-Fantasie* de Schubert. Între anii 1939 – 1944 urmează cursurile Facultăţii de Filozofie ale Universităţii din Bucureşti, după modelul mamei dar şi al maestrei sale. Obţine examenul de licenţă cu calificativul „Magna cum laude", avându-i profesori pe Tudor Vianu şi pe Mihail Ralea, care i-au apreciat în mod deosebit capacitatea de gândire analitică şi filozofică. Titlul lucrării de licenţă a fost „Graţiosul în muzică". În anul 1933 tatăl Anei Altenliu moare la vârsta de 57 de ani, pe când aceasta avea doar 15 ani.

Filarmonica de STAT „MOLDOVA"

SALA TEATRULUI NATIONAL

Vineri 16 Februarie 1951 ora 20

CONCERT SIMFONIC

Dirijor:

LIVIU FLOREA

Solistă:

ALTENLIU PITIŞ

pian

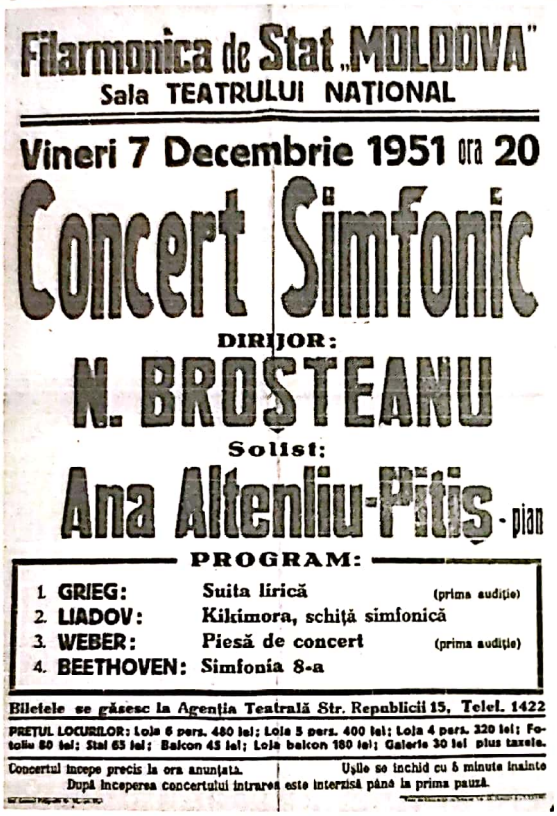
PROGRAM:

1) GLIER: Prietenia popoarelor
2) SILVESTRI: Jocuri Româneşti
3) SAINT-SAËNS: Concert pentru pian şi orchestră
Solistă: ALTENLIU PITIŞ
4) DVORAK: Simfonia 5-a Lumea Nouă

În perioada studiilor la Conservator, Ana Altenliu îşi dezvoltă arta pianistică printr-o dăruire şi o muncă intensă, îşi creează un repertoriu concertistic şi devine interesată de fenomenul artei pianistice sub toate aspectele acestuia, căutând explicaţii şi soluţii raţionale pentru rezolvări tehnice şi subtilităţi interpretative.

Un fapt care a condus la abordarea explorativă şi fenomenologică a cântatului la pian manifestat în anii maturităţii, a fost acela că, la îndrumarea Maestrei sale, a asistat cu un interes

profund la lecţiile celorlalţi colegi de Conservator în fiecare zi de cursuri, între orele 14-19, continuând cu audierea foştilor studenţi, precum Lidia Cristian sau Silvia Şerbescu. Repertoriul său cuprindea lucrări de înaltă dificultate şi complexitate, precum *Sonata în Do major* şi *Konzertstück* de Weber, *Viziuni fugitive* şi *Sonata nr. 3 op. 28* de Prokofiev, Liszt *Poloneza în Mi major, Concertul nr. 2 în sol minor* de Saint-Saëns (pentru care primeşte la absolvenţa Conservatorului Premiul *Poenaru-Căplescu*).


Filarmonica de Stat „MOLDOVA"
Sala TEATRULUI NATIONAL
Vineri 7 Decembrie 1951 ora 20
Concert Simfonic
DIRIJOR:
N. BROŞTEANU
Solist:
Ana Altenliu-Pitiş - pian
PROGRAM:
1. GRIEG: Suita lirică (prima audiţie)
2. LIADOV: Kikimora, schiţă simfonică
3. WEBER: Piesă de concert (prima audiţie)
4. BEETHOVEN: Simfonia 8-a
Biletele se găsesc la Agenţia Teatrală Str. Republicii 15, Telef. 1422
PREŢUL LOCURILOR: Loja 6 pers. 480 lei; Loja 5 pers. 400 lei; Loja 4 pers. 320 lei; Fotolie 80 lei; Stal 65 lei; Balcon 45 lei; Loje balcon 180 lei; Galerie 30 lei plus taxele.
Concertul începe precis la ora anunţată. Uşile se închid cu 5 minute înainte
După începerea concertului intrarea este interzisă până la prima pauză.

Este remarcată la examenele din timpul studiilor de Florica Musicescu, personalitate de prim rang în pedagogia pianistică românească (1887-1969). Aceasta va contribui la afirmarea tinerei pianiste prin scrisori de recomandare către dirijori şi către Minister pentru obţinerea unui post în învăţământ. De asemenea, Florica Musicescu va iniţia o lungă colaborare cu Ana Pitiş pe tărâmul pedagogic prin trimitere propriilor elevi spre a fi îndrumaţi de aceasta.

În anul 1944 se căsătoreşte cu Virgil Pitiş (1911-1974), jurisconsult şi director în Ministerul Industriilor, devenind Ana Altenliu-Pitiş, mai târziu Ana Pitiş.

După absolvire, obţine statutul de „pianist concertist categoria I" şi este invitată frecvent să cânte ca solistă cu orchestra Radio, în direct, sub bagheta dirijorilor Ionel Perlea şi Alfred Alexandrescu. Debutează cu orchestra Filarmonicii George Enescu interpretând Concertul nr. 3 de Beethoven, avându-l dirijor pe Constantin Silvestri. Cântă, de asemenea, cu orchestrele din Iaşi, Craiova, Satu Mare, Arad, Ploieşti, Focşani, Braşov, Sibiu, Cluj, Satu-Mare, colaborând cu dirijorii Constantin Bugeanu, Constantin Bobescu, Nicolae Boboc, Nicolae Broşteanu, Odissei Dimitriadi, Mircea Popa, Silviu Zavulovici, Liviu Florea, Victor Popescu, Gheorghe Petrescu, Gheorghe Vintilă, Fisher Alexandru.

Începând cu anul 1945 îndrumă elevi trimişi de Florica Musicescu la Şcoala Centrală „Marica Brâncoveanu" la cursuri fără frecvenţă. Din 1949, odată cu înfiinţarea Şcolii de Muzică de 12 ani,

Scanned with OKEN Scanner

situată în Strada Principatele Unite nr. 63, actualul Colegiu naţional de arte Dinu Lipatti, este numită profesoară de pian la această nouă instituţie, începând astfel lungul drum în făurirea de pianişti. Predă la această nouă şcoală neîntrerupt până în anul 1959 când, în urma unui denunţ anonim, i se desface contractul de muncă şi este mutată disciplinar la o şcoală de cartier, Şcoala de muzică şi arte plastice nr. 2 din Pantelimon. Trebuie menţionat faptul că, în aceste condiţii, Ana Pitiş a continuat lecţiile acasă cu foştii elevi de la Şcoala de muzică de 12 ani în mod gratuit, considerând că aceştia nu sunt responsabili pentru nedreptatea care i se făcuse. În 1964, Ana Pitiş revine la Şcoala de muzică de 12 ani, în urma mai multor scrisori către Minister trimise de Constanţa Erbiceanu, Florica Musicescu şi de către directoarea acestei şcoli, Elisabeta Suciu. Adevărata recunoaştere a valorii ei a fost numirea la catedra de pian principal a Conservatorului „Ciprian Porumbescu" unde a lucrat până la pensionare, între anii 1966-1976.

Filarmonica de Stat „Oltenia" Craiova

SALA FILARMONICII

SÎMBĂTĂ 23 APRILIE 1960, orele 20[30]

CONCERT SIMFONIC

DIRIJOR

NICOLAE BOBOC

SOLIST

ANA ALTENLIU PITIŞ

(pian)

PROGRAM:

W. BERGER: Poemul muncii înfrăţite

BEETHOVEN: Concertul nr. 3 pentru pian şi orchestră

MENDELSSOHN-BARTHOLDY: Simfonia a III-a Scoţiana

Duminică 24 aprilie 1960, orele 11 dim., CONCERT EDUCATIV

BILETELE SE GĂSESC LA AGENŢIA TEATRALĂ

Printre discipolii din anii de tinereţe ai Anei Pitiş amintim pe: Cristian Petrescu (SUA Juilliard School, Franţa *Ensemble Intercontemporain*, Germania), Eugen Ciceu – Cicero (1940-1997, Germania), Roxana Lazăr Gheorghiu, Liliana Iacobescu, Liliana Rădulescu, Georgeta Popa Stoleriu, Florina Cozighian, Luminiţa Ghencea Duca, Silvia Vasilescu Topală, Constantin Kiriţescu, Alexandra Teodorescu Conte, Ada Bercovici Ulubeanu, Alexandru Dumitrescu ş.a.

Ana Pitiş a căutat neîncetat să obţină pentru ea şi pentru toţi discipolii săi, acel „Gewichtspiel", profunzimea de sunet, sau altfel spus, sunetul ideal, rezonator, liber, proiectat „sub specie aeternitatis" prin comanda auzului interior. Împreună cu Ioana Minei, colaboratoarea sa, au obţinut succese remarcabile cu o serie de talente care au devenit pianişti consacraţi în ţară sau în străinătate.

Scanned with OKEN Scanner

Ioana Minei
(1931 – 2001)

Ioana Minei s-a născut în București, în anul 1931. Provenită dintr-o familie cu pregătire intelectuală, Ioana este atent direcționată spre o educație multidisciplinară, inclusiv cea muzicală. Mama sa era verișoară primară cu George Enescu, Ioana fiind nepoata acestuia. Acest fapt nu a fost făcut cunoscut în cercuri largi în timpul vieții. Primele patru clase le-a urmat particular, fiind îndrumată de Aneta Altenliu, mătușa Anei Altenliu Pitiș. Prin această profesoară, părinții au aflat de remarcabila absolventă a Conservatorului, pianista Ana Pitiș, care avea în acel moment 22 de ani, și au inițiat o întâlnire cu fiica lor în vederea educației muzicale. Întâlnirea nu a fost urmată, așa cum era prevăzut, de lecții de pian, din motive subiective. Impresia „reciprocă" nu a fost una favorabilă. Între anii 1941-1949 urmează cursurile Liceului „Regina Maria", terminând toți anii ca premiantă întâi și luând bacalaureatul în mod strălucit.

Scanned with OKEN Scanner

Ioana Minei
(1931 – 2001)

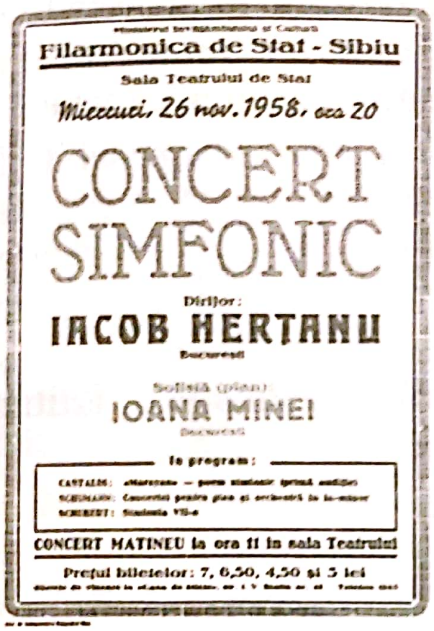
Ioana Minei s-a născut în Bucureşti, în anul 1931. Provenită dintr-o familie cu pregătire intelectuală, Ioana este atent direcţionată spre o educaţie multidisciplinară, inclusiv cea muzicală. Mama sa era verişoară primară cu George Enescu, Ioana fiind nepoata acestuia. Acest fapt nu a fost făcut cunoscut în cercuri largi în timpul vieţii. Primele patru clase le-a urmat particular, fiind îndrumată de Aneta Altenliu, mătuşa Anei Altenliu Pitiş. Prin această profesoară, părinţii au aflat de remarcabila absolventă a Conservatorului, pianista Ana Pitiş, care avea în acel moment 22 de ani, şi au iniţiat o întâlnire cu fiica lor în vederea educaţiei muzicale. Întâlnirea nu a fost urmată, aşa cum era prevăzut, de lecţii de pian, din motive subiective. Impresia „reciprocă" nu a fost una favorabilă. Între anii 1941-1949 urmează cursurile Liceului „Regina Maria", terminând toţi anii ca premiantă întâi şi luând bacalaureatul în mod strălucit.

Scanned with OKEN Scanner

Odată cu instalarea regimului comunist, Ioana Minei este considerată a avea „origini nesănătoase" şi nu se poate înscrie la Facultatea de Biologie, aşa cum şi-ar fi dorit. Este, în schimb, potrivită să

dea examen de admitere la Conservator. După o tentativă nereuşită de a se pregăti la pian cu Florica Musicescu, mama Ioanei apelează din nou la Ana Altenliu. De această dată, întâlnirea a fost una providenţială, începând astfel o colaborare care va dăinui toată viaţa. Ana Altenliu o pregăteşte temeinic pe Ioana, care avea atunci 16 ani, pentru admiterea la Conservator. După doi ani, Ioana Minei intră la Conservator la clasa Silviei Şerbescu, dar continuă să lucreze în paralel cu Ana Altenliu Pitiş. Ca studentă, abordează un repertoriu dificil şi complex, cu care obţine binemeritate succese, precum Premiul Festivalului Tineretului pe ţară cu *Concertul în sol minor* de Felix Mendelssohn-Bartholdy. Examenul de stat, pe care îl ia cu notă maximă, a cuprins: Bach-Busoni *Ciaccona*, Beethoven – *Sonata op. 101*, Chopin – *Concertul nr. 1 în mi minor*. După absolvire, obţine statutul de „pianist concertist categoria I", şi începe o activitate solistică. A susţinut numeroase recitaluri în Bucureşti şi în provincie, concertând cu multe orchestre din ţară, precum Sibiu, Bacău, Galaţi, etc., interpretând *Concertul nr. 1 în mi minor* de Chopin, *Concertul în la minor* de Schumann şi *Concertul nr. 2* de Brahms.

Scanned with OKEN Scanner


Filarmonica de Stat - Sibiu

Sala Teatrului de Stat

Miercuri, 26 nov. 1958, ora 20

CONCERT SIMFONIC

Dirijor:

IACOB HERTANU

Solista (pian):

IOANA MINEI

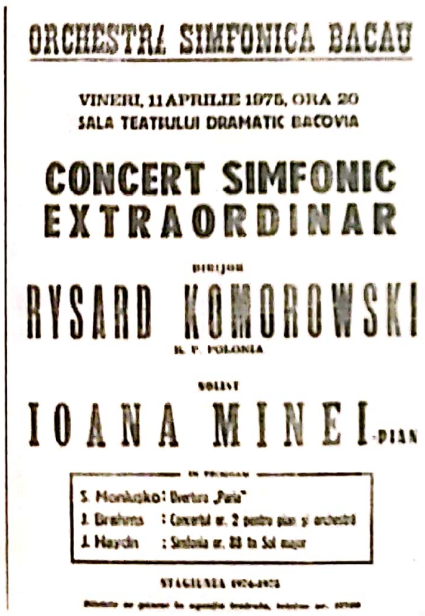
In program:

CONCERT MATINEU la ora 11 în sala Teatrului

Prețul biletelor: 7, 6,50, 4,50 și 3 lei

După încheierea studiilor, este numită acompaniator la clasa de flaut a profesorului Vasile Jianu, colaborând ulterior la clasa de vioară a lui Garabet Avakian și la cea de canto a Artei Florescu. După câțiva ani intră prin concurs la catedra de Pian General, spre sfârșitul carierei primind și studenți de la pian principal. A predat cursuri de „Metodica predării pianului" la Universitatea Națională de muzică din București (fostul Conservator Ciprian Porumbescu).

A fost căsătorită cu inginerul Șerban Ionescu și cu basul Ioan Hvorov.


ORCHESTRA SIMFONICA BACAU

VINERI, 11 APRILIE 1975, ORA 20

SALA TEATRULUI DRAMATIC BACOVIA

CONCERT SIMFONIC EXTRAORDINAR

DIRIJOR

RYSARD KOMOROWSKI

R. P. POLONIA

SOLIST

IOANA MINEI pian

S. Moniuszko: Uvertura „Paria"

J. Brahms : Concertul nr. 2 pentru pian și orchestră

J. Haydn : Simfonia nr. 88 în Sol major

Împreună cu Ana Pitiș se ocupă intens de pregătirea unor talente excepționale precum Alexandru Preda și Dan Atanasiu, pianiști de anvergură internațională, urmați de o serie de alți interpreți care au devenit soliști sau profesori, precum: Matei Varga (SUA), Bogdan Dulu (SUA, Canada), Mirabela Dina (Germania), Gabriel Bâtă (SUA), Dan Poenaru, Oxana Corjos, Aurélia von Hoven (Franța), Ulrich Murtfeld (Germania), Mihai Ungureanu, Iosif Ion Prunner, Verona Maier, Luminița Berariu, Livia Teodorescu, Alina Balaban, Dănuț Vlădescu, Ana Szilághi, Dana Nigrim, Vlad Dimulescu, Dan Timiș (1954-2009), Andrei Podlaha, Anda Popescu, Ana Maria Avram (1961-2017), Adriana Bocăneanu, Arthur Bocăneanu, Cristian

Scanned with OKEN Scanner

Brâncuşi, Laura Chebeleu, Patricia Chebeleu, Ieronim Buga, Ana Iulia Giurgiu-Bondue, Oana Popescu, Virginia Săndulescu, Ionuţ Diaconu, Edith Maria Fazakas, Tatiana Doni, Nadia Radu, Carmen Ridiche.

Ioana Minei s-a remarcat prin spiritul analitic deosebit de profund şi printr-o sensibilitatea muzicală impresionantă. A cercetat şi a căutat soluţii pianistice care integrează tehnica şi interpretarea într-o viziune unitară. Colaborează cu Ana Pitiş în elaborarea „Tratatului de artă pianistică" publicat în 1982 la Editura muzicală şi, ulterior, volumul „Teoria comportamentului pianistic", Editura Sfântul Gheorghe-Vechi, Bucureşti, 1997.

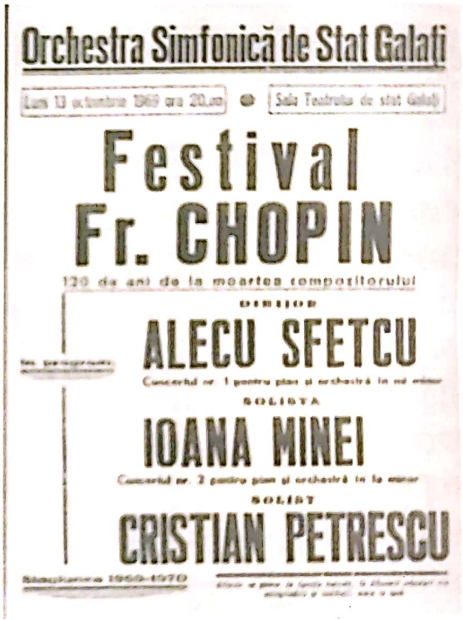
Livia Teodorescu – Ciocănea

Bibliografie

Iacobescu, Liliana; *Ana Pitiş – zbor spre înalt*; Glissando – Editura Universităţii Naţionale de Muzică Bucureşti, 2010.

Coman, Lavinia; *Constanţa Erbiceanu – O viaţă dăruită pianului*; Editura Meronia, Bucureşti, 2005.

Coman, Lavinia; Ana Pitiş – *O contribuţie de seamă la arta pianistică românească*; Revista *MUZICA Nr. 3 / 2016*.


Orchestra Simfonică de Stat Galaţi

Festival
Fr. CHOPIN

120 de ani de la moartea compozitorului

DIRIJOR
ALECU SFETCU

SOLISTA
IOANA MINEI

SOLIST
CRISTIAN PETRESCU

Scanned with OKEN Scanner

Parte introductivă

Capitolul I.
Necesitatea unei unități de concepție între o teorie și o metodică în arta pianistică

Inițial, lucrarea de față fusese concepută să trateze unele probleme ale metodicii predării pianului, în lumina noilor teorii ale învățării.

Porneam de la anumite constatări și observații, făcute în practica predării, privind unele lacune ale învățământului pianistic tradițional și eficacitatea mai mare a unor procedee care acționează mai direct în formarea unui comportament specific la tinerii pianiști.

Treptat, pentru a verifica unele ipoteze, câmpul cercetărilor noastre și-a extins ramificațiile, de la problemele strictei specialități, la consultarea unui material bibliografic mai puțin cercetat de obicei în elaborarea unor lucrări despre arta pianistică.

Cu acest prilej am văzut că problemele formării unui comportament specific – care ni s-au părut a fi acute într-un învățământ pianistic modern – nu sunt numai ale acestui domeniu, ele constituind obiectul unor frământări ale pedagogiei contemporane în genere. Astfel, se pune problema trasării unor demarcații între conținutul învățământului – care în majoritatea școlilor se bazează pe cele mai noi cuceriri ale științei – și metodele de predare ce prezintă deficiențe notabile în mai toate domeniile pedagogiei; ele nu se bizuie îndeajuns pe cunoașterea proceselor psihice proprii învățării.

Comparând aceste observații, întâlnite în diferite lucrări de cercetări pedagogice, cu unele constatări proprii, ne-am dat mai bine seama că și în domeniul nostru există o confuzie între metodele de predare și conținutul învățământului și, implicit, între cercetări care tind să formuleze o teorie a artei pianistice și cercetări care se ocupă de problemele metodicii respective, confuzie care îmbracă aici

Scanned with OKEN Scanner

anumite forme particulare. În alte discipline este vorba, credem, numai de o confuzie iscată din neglijarea, subestimarea importanței unor aspecte ale predării; mulți profesori, stăpâni pe materia lor, fiind convinși că transmiterea unor bogate cunoștințe este suficientă pentru instruirea elevilor, nu-și mai pun problema dacă – prin felul predării – au facilitat sau nu receptarea și înțelegerea cunoștințelor de către elevi. În arta pianistică însă nu este vorba doar de o confuzie de această natură, este vorba de o confuzie generată de suprapunerea sferelor de preocupări privind teoria fenomenului cu cele privind metodologia lui, prin lipsa unei demarcații precise între o teorie a artei pianistice și o metodică a predării. Mecanismele comportamentului pianistic care ar trebui, de fapt, să fie analizate de o teorie (și implicit, să facă parte – ca problematică – din conținutul cursului de pian, prin explicații adecvate gradului de înțelegere al elevilor) sunt lăsate pe seama metodicii, care se mulțumește însă să dea sfaturi în ce privește desfășurarea lecțiilor, calitățile cerute profesorului etc. Așa cum vom vedea, la rădăcina acestor confuzii stau pozițiile științifice de pe care a fost investigată până acum arta pianistică, și care nu au permis întru totul observarea și clasificarea anumitor date ale practicii.

Or, în preocupările noastre pentru elaborarea unei metodici a predării pianului, pentru expunerea unei concepții privind metode și procedee eficace în construirea unui comportament pianistic, dorind să verificăm anumite ipoteze, aria cercetărilor noastre a depășit sfera obișnuitelor probleme implicate în pianistică, ceea ce ne-a permis să vedem fenomenul „de la oarecare distanță". Bagajul de cunoștințe acumulat odată cu aceasta a favorizat probabil o sesizare intuitivă a modului de funcționare a unor mecanisme ale cântatului la pian și găsirea unor procedee adecvate pentru formarea lor. În teoretizare, nu puteam însă porni de la studierea efectelor, trecând peste cauze, de la expunerea unei concepții metodice, fără a arăta că această concepție metodică stă în legătură cu un anumit mod de desfășurare a fenomenelor în interpretarea pianistică; ea va trebui să stea în legătură și să se bizuie pe teoria care va studia aceste fenomene. Cu alte cuvinte, ne-am dat seama că în arta pianistică, o viziune metodică la nivelul cerințelor învățământului contemporan trebuie în mod necesar să corespundă unei anumite viziuni teoretice privind structura procesului interpretării pianistice.

Scanned with OKEN Scanner

Deocamdată – și înainte de a aborda problemele de fond ale acestei lucrări – vom încerca în continuare să definim mai bine domeniul unei metodici, delimitând-o de domeniul unei teorii a artei pianistice, în vederea familiarizării cititorului cu această problematică așa cum o regăsim și în pedagogia altor discipline. Sperăm că în felul acesta îi vom ușura înțelegerea și îl vom face să aprecieze necesitatea unui nou mod de abordare a problemelor artei pianistice.

Scanned with OKEN Scanner

Capitolul II.
Probleme ale învățării în genere și ale instruirii pianistice în special, în lumina cercetărilor contemporane în pedagogie. Privire critică asupra metodelor tradiționale de instruire

Procesul învăţării constituie una din problemele majore ale secolului nostru. Interesul pentru acest domeniu de cercetare a crescut odată cu progresele vertiginoase realizate în mai toate domeniile de investigare ştiinţifică şi tehnică; explozia informaţională, necesitatea formării unor cadre capabile să se reprofileze, să se recicleze în termene relativ scurte după absolvirea şcolilor, pentru a face faţă cerinţelor mereu noi în domeniul respectiv, au creat şi necesitatea studierii problemelor instruirii, a găsirii unor noi metode pentru mărirea randamentului învăţământului.

Procesul învăţării a fost cercetat intens, mai ales în secolul nostru, de diferite şcoli psihologice, fiziologice şi filosofice: behaviorismul, structuralismul, gestaltismul, pavlovismul – ca să nu amintim decât câteva dintre ele. Odată cu aceste cercetări, a fost mai clar pus în lumină faptul că, faţă de rezultatele deosebite realizate în diverse domenii ale activităţii umane, învăţământul, ca formă organizată de instruire a maselor, nu foloseşte toate mijloacele care ar putea asigura, în cel mai mare număr din cazuri, o reuşită deplină.

Deficienţele semnalate de diversele teorii ale învăţării nu se referă la conţinutul învăţământului, ci la metodele de predare, nu sunt suficient studiate căile prin care poate fi modificat şi format comportamentul, căile prin care pot fi asimilate cunoştinţele şi educate priceperile şi deprinderile, nici modalităţile de dobândire a unei tehnici de gândire specifice fiecărei discipline.

Vorbind despre o deficienţă a programelor şi metodicilor

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

școlare, L. N. Landa[1] spune: „De regulă, ele (programele de învățământ și metodicile – n.n.) se reduc numai la o enumerare a temelor ce urmează a fi predate. Dacă este vorba însă despre priceperile care trebuie elaborate ca rezultat al procesului de învățământ, aceste priceperi sunt, de obicei, menționate fără a se dezvălui componența, structura lor... Într-o lucrare de metodică putem citi: «trebuie să dezvoltăm la elevi inventivitatea, intuiția, priceperea de a se orienta repede în material, de a sesiza relațiile dintre fapte». Acest lucru este, fără îndoială, adevărat. Dar putem oare dezvolta aceste calități fără a ști ce sunt ele, din ce «elemente» sunt constituite, ce se petrece în mintea omului când dă dovadă de «intuiție», de «inventivitate», «orientare rapidă»? Or, tocmai acest lucru, de regulă, nu este dezvăluit în manuale și metodici. I se cere profesorului să formeze procese despre care nu i se spune nimic și *a căror esență îi e necunoscută* (subl. ns.). Este clar că o asemenea prezentare a scopurilor învățământului îl ajută prea puțin pe profesor, nu-i poate influența în mod esențial activitatea didactică."

Aceste carențe ale metodelor de predare în învățământul tradițional, ilustrate prin citatul de mai sus, au drept consecință un procent scăzut al succeselor, deoarece reușitele au loc numai acolo unde, întâmplător, fie profesorul, fie elevul, dispun de anumite calități, de anumite aptitudini de bază superioare, sau au beneficiat de timpuriu de un mediu mai favorabil. Aceste aptitudini nu sunt neapărat legate de specificul profesiei sau obiectului de studiu respectiv; sunt mai degrabă aptitudini de a se organiza, de a „descoperi" tehnicile de bază ale respectivei activități. În schimb, pot exista subiecți – prezentând anumite predispoziții specifice pentru o activitate – care totuși să fie handicapați de o incapacitate de a găsi aceste verigi, aceste tehnici necesare pentru a desfășura cu succes acea activitate. În lipsa unor metode adecvate de instruire, acești subiecți nu pot intra în competiția la care le-ar da totuși dreptul aceste predispoziții specifice, ei nu pot progresa. Întregul proces de selecție – la scară socială – suferă.

E clar, în schimb, că – dacă printr-o instrucție adecvată s-ar ridica simțitor numărul subiecților foarte buni – s-ar permite producerea la o treaptă superioară a unei noi selecții între aceștia

---

[1] Landa L. M., *Despre abordarea cibernetică a teoriei învățării*, Editura Politică, București, 1963, p. 254.

din urmă s-ar crea o atmosferă de emulație, un climat favorabil unei dezvoltări rapide a respectivei activități.

Problema riscului transmiterii denaturate, incomplete, ineficiente a unor cunoștințe, din lipsa dezvoltării unor tehnici de gândire la elevi, reducând numărul „reușitelor" în învățământ și posibilitățile unei selecții mai juste, a stimulat în ultimele decenii avântul cercetărilor în domeniul perfecționării învățământului. Dăm câteva exemple, ilustrând natura soluțiilor propuse: instruirea programată, metoda modelelor, algoritmizarea activității intelectuale și altele pun accentul pe necesitatea descompunerii în componente destul de elementare a proceselor ce urmează a fi formate, scoțându-se în evidență structura lor. Aceste componente pot fi atât imagini și noțiuni, cât și diverse operații de gândire. Metoda instruirii programate introduce în plus, față de ideea descompunerii materialului în „pași mici", rezolvarea problemei exercitării controlului în procesul de instruire prin „întărirea" rezultatelor bune pe măsura efectuării operațiilor; prin aceste din urmă particularități, instruirea programată urmărește ghidarea proceselor de gândire, formarea lor corectă, exercitarea unui control permanent asupra elevului, evitându-se amplificarea unor greșeli.

Analizând metodicile tradiționale de predare a pianului în lumina acestor principii ale învățământului contemporan, observăm și aici carențele semnalate în diverse alte domenii ale pedagogiei. Metodicile de pian prezintă, de obicei, date despre evoluția instrumentului legată de evoluția creației muzicale, de aportul compozitorilor care au impus treptat noi cerințe sonore, noi perfecționări pianului, apoi date privind diferitele concepții pianistice care s-au cristalizat în decursul timpurilor, diferitele școli și curente (empirismul, mecanicismul, curentul anatomo-fiziologic, tezele lui Tetzel, până la cele mai noi teorii privind rolul auzului, al organizării mentale – Școala psihologică contemporană).

Școala contemporană, în metodicile ei, analizează mai amănunțit, în lumina datelor psihologiei, diferite cerințe ale interpretării și tehnicii pianistice, cercetează aptitudinile, condițiile pe care trebuie să le îndeplinească, pentru buna desfășurare a procesului de învățământ, profesorul și elevul. Sunt analizate diferite aspecte ale lecției de pian (ca formă principală de

Scanned with OKEN Scanner

organizare a învățământului pianistic), precum și ale studiului individual (ca principală formă de asimilare a celor predate în clasă). În genere, tonul prescriptiv și inventarierea minuțioasă a acelor probleme ce par mai legate de scopurile didacticii, precum și diferitele sfaturi practice disparate – luate din experiența personală a autorului respectiv, multe dintre ele juste și utile – sunt considerate suficiente pentru a deosebi o lucrare de metodică de alte cercetări teoretice privind arta pianistică. Totuși, din punctul de vedere al necesităților actuale ale învățământului pianistic, asemenea manuale prezintă următoarele deficiențe:

– sistematizarea temelor în metodicile tradiționale nu ține în suficientă măsură seama de structura acestor teme, tratându-le pe toate descriptivist, narativ. Dar, dacă datele istorice privind evoluția instrumentului și a diferitelor curente pedagogice se pretează unei asemenea tratări, nu putem spune același lucru în ce privește problemele mai complexe ale acțiunii profesorului asupra elevului, ale procedeelor întrebuințate la lecția de pian. Structura internă a acestor din urmă teme care privesc mijloacele de construire a unui comportament, a unor mecanisme nervoase și psihice specifice, și care ar trebui să aibă ca punct de sprijin cunoașterea comportamentului respectiv, nu poate reieși dintr-o prezentare pur descriptivă, chiar dacă i se mai adaugă din când în când prescriptivul „trebuie", pentru a sugera că este vorba de „soluții", de modalități de acționare în instruire: lecția „trebuie" să se desfășoare organizat, sau „elevul trebuie să lucreze concentrat", „profesorul trebuie să aibă tact, să cunoască particularitățile de vârstă și individuale ale elevului" etc., chiar dacă ideile sunt foarte juste, atrăgând atenția asupra unor adevăruri prețioase.

– se confundă în bună măsură metodele de predare cu conținutul învățământului, fenomen semnalat și în alte domenii ale pedagogiei, dar care aici îmbracă, după cum am văzut, anumite forme particulare. Alcătuirea unei metodici, la ora actuală, nu se poate limita la arătarea – cât de detaliată ar fi ea – a ceea ce trebuie predat (o povestire despre conținutul învățământului), dar nici la descrierea exterioară a diferitelor modalități de predare.

„Amestecarea", în diferite manuale, a problemelor legate de latura teoretică și a celor legate de metodică, sau tratarea lor – chiar făcând deosebirea între ele – în același mod descriptivist, se datorează faptului că atunci când vorbim despre „formarea

Scanned with OKEN Scanner

anumitor deprinderi", gândul ne duce imediat spre „cum trebuie să acționăm, prin ce procedee", adică spre domeniul metodicii, pare astfel că ceea ce trebuie să predăm, conținutul unui curs de pian, ar consta numai în indicații de ordin teoretic muzical și indicații de ordin tehnic (poziția aparatului pianistic, principii de bază ale mișcărilor etc.), și în cel mai bun caz, în explicarea sumară a legăturilor între cerințele muzicale și modul de realizare tehnică. Modul cum trebuie să funcționeze pianistul pentru a realiza aceste indicații, pentru a răspunde cerințelor artei pianistice pare mai curând o problemă de metodică; dar, nici în acest cadru nu avem de a face, de obicei, cu o analiză sub aspect funcțional, și fundamentată științific, a comportamentului pianistic, ci regăsim același caracter descriptivist al tratării, enunțarea unor sfaturi privind desfășurarea lecției, privind îmbinarea diferitelor metode – conversativă, demonstrativă etc. – privind atitudinea și calitățile cerute profesorului, luate la modul foarte general – tact, răbdare cunoașterea elevului, dozarea progresivă a materialului, sfaturi privind diferite modalități de studiu și evitarea oboselii etc.[2]

Profesorii și autorii de manuale sunt influențați, fără voia lor, de experiența pe care fiecare o are din perioada studiilor liceale asupra caracterului predării la alte discipline și care, în cele mai multe cazuri, este liniar (bazându-se pe prezentarea aparent narativă a unor teme mereu noi, diferite de la lecție la lecție), mai puține sunt disciplinele cu o predare concentrică (bazându-se pe expunerea unui număr mai restrâns de teme, mereu reluate și

---

[2] Realitatea e că în învățământul pianistic problemele de comportament, de formare a deprinderilor subiectului ce învață au o pondere mult mai mare decât în domeniul altor discipline, practicarea muzicii și a unei arte instrumentale fiind legată de funcționarea creierului uman și nu de fenomene obiective ale naturii înconjurătoare: în domeniul fenomenelor fizice sau chimice, subiectul în cauză își formează – după anumite legi ale funcționării psihicului și intelectului în domeniul învățării – deprinderi pentru a studia și înțelege fenomene existente însă independent de natura psihicului uman; în muzică, în domeniul unei arte instrumentale – fenomen cu o existență obiectivă, însă nu ca un dat direct al naturii, ci ca un proces social istoric, ca un efort al intelectului uman de oglindire a realității și mediului înconjurător (după anumite legi ale funcționării sistemului nervos și ale dezvoltării sistemelor de comunicare între oameni) – corectitudinea formării deprinderilor e condiționată de cunoașterea muzicii sub acest aspect. Aceasta implică – în comparație cu alte discipline – o condiționare mai strânsă a metodologiei învățării de teoria privind esența și natura fenomenului studiat – interpretarea muzicală.

Scanned with OKEN Scanner

îmbogăţite la diferite niveluri de înţelegere ale elevilor). Sub influenţa predării, mai des întâlnită, cu caracter liniar, a unor teme diferite, care constituie la alte discipline conţinutul cursului, profesorii de pian consideră – de multe ori fără să analizeze acest fenomen – drept conţinut al cursului de pian doar indicaţiile mereu noi privind fiecare compozitor, fiecare stil studiat, fiecare nouă piesă, precum şi indicaţiile privind particularităţile rezolvării tehnice a câte unui pasaj mai dificil. Indicaţii ca: „mai clar, respectă ritmul etc", care se repetă în mod necesar de la lecţie la lecţie, pentru că elevii nu realizează numai după o singură explicaţie cerinţele respective, ar trebui să atragă atenţia profesorilor asupra faptului că aceste indicaţii repetate sunt necesare în construirea unui comportament specific, impus de structura însăşi a procesului de comunicare prin muzică; aceasta implică un caracter obligatoriu combinat liniar şi concentric al predării la pian, o îmbinare a explicaţiilor privind structura şi caracteristicile stilistice ale materialului muzical studiat şi a explicaţiilor (repetate şi îmbogăţite până la consolidarea unor deprinderi) privind structura proceselor psihice, auditive şi, în ultimă instanţă, motorice, pe care le implică redarea vie, în concert, a operelor muzicale respective. Şi atunci se pune problema ca acele indicaţii pe care profesorul intuieşte că este bine să le repete, să nu se transforme în şabloane de care copilul nici nu mai este conştient, ci să fie prezentate mereu îmbogăţit, după cazul particular care trebuie rezolvat în acel moment. Este vorba deci despre încă o parte a conţinutului cursului de pian, care se axează pe o problematică centrală, şi anume aceea a construirii unui comportament specific. Pentru reuşita acţiunii instructive în acest sens, nu este suficient ca profesorul să-şi dea seama că elevul nu se ascultă, că s-a crispat etc., ci trebuie să-i impună acestuia o atitudine activă, atât la lecţie, cât şi în studiul individual de autoinstruire. Acest lucru nu este posibil decât dacă profesorul are cunoştinţe temeinice despre comportamentul pianistic şi le explică şi elevului, gradat, într-o predare de tip concentric, astfel ca acesta să poată acţiona şi singur asupra propriilor mecanisme.

În primele luni ale învăţământului pianistic, când copilul învaţă treptat notele şi primeşte mereu cunoştinţe noi despre viitoarea sa activitate, explicaţii elementare asupra unor noţiuni ca: melodie, frază, frazare, ritm etc., poziţia corpului în faţa

Scanned with OKEN Scanner

instrumentului, şi a degetelor pe claviatură, digitaţia primelor game, caracterul liniar al predării e mai pronunţat, fiind vorba mereu de cunoştinţe noi predate într-o anumită ordine.

Desigur, şi mai târziu, fiecare lecţie va mai aduce cunoştinţe noi: date despre compozitorul şi piesa studiată, date teoretice muzicale privind structura piesei. Însă, în genere, ponderea mare va cădea pe o predare de tip concentric, necesară pentru că mecanismele cântatului la pian nu se formează din explicaţiile date la o singură lecţie, oricât de lungă ar fi ea. Trebuie însă să remarcăm că ele nu se formează nici datorită repetării mecanice, la fiecare lecţie, de către profesor, a aceloraşi şi mereu aceloraşi indicaţii privind anumite elemente izolate ale comportamentului – relaxare, libertate etc., şi cu atât mai mult datorită unor observaţii disparate privind anumite detalii de execuţie (un bas care s-a auzit prea slab, un crescendo insuficient realizat, un acompaniament prea zgomotos, o sonoritate nepotrivită etc.)

Faţă de o asemenea îndrumare, un elev conştiincios va avea grijă ca, odată ajuns acasă, să repete piesa de câteva ori, ţinând seama exterior de indicaţiile date (va observa să nu se crispeze, dar dacă acest lucru se va întâmpla totuşi pe parcursul studierii piesei, nu va şti cum să-şi menţină starea de relaxare, va urmări să emită mai bine basul care nu se auzea, sau să depună un efort mai mare pentru a realiza crescendo-ul indicat etc.)

Prin acest mod de studiu el nu progresează ca pianist, ca muzician creator, nu i se formează deprinderile specifice, cel mult, în decursul unui interval de timp nu prea scurt, cu o eficienţă redusă deci, va putea pune la punct, în detaliile ei, o piesă pentru examen. Aceasta este cauza pentru care mulţi elevi buni nu studiază, ei având o aversiune pentru repetarea mecanică a unor pasaje la care respectarea indicaţiilor sărace în conţinut s-a efectuat aparent încă de la prima trecere a piesei în studiu. Ce ar mai putea în acest caz să-i determine să repete piesa încă o dată şi încă o dată, şi la ce ar folosi acest lucru de fapt?

Dacă profesorul nu cunoaşte şi nu-i explică elevului – ca făcând parte din conţinutul cursului de pian – mecanismele esenţiale cu ajutorul cărora e posibilă rezolvarea diferitelor probleme muzicale şi tehnice, va fi foarte greu de analizat prin ce anume elevul s-a abătut de la acest mod de funcţionare, va fi foarte

Scanned with OKEN Scanner

greu de „pus diagnosticul și de găsit remediul" la situația dată. În consecință, se vor dovedi imposibil de diversificat procedeele și indicațiile pentru înlăturarea neajunsurilor, și profesorul va repeta mereu aceleași indicații șablon, lecția fiind săracă în conținut și în procedee. Mai e posibil și cazul profesorului foarte exigent și care observă multe deficiențe, aglomerând lecția cu un noian de indicații disparate, nesistematizate, greu de reținut și de realizat. Partea din conținutul cursului care se referă la indicații de ordin strict muzical va avea de suferit, fie că profesorul pus în fața incapacității elevului de a realiza aceste indicații, îl declară „netalentat" și își micșorează simțitor pretențiile, fie că nu renunță la ele, iar elevul neputând să realizeze pe cale normală, cu mecanisme corecte, observațiile muzicale, se ajunge la deformarea interpretării, la execuții chinuite, contorsionate.

Este necesar să precizăm deci, înainte de a încheia acest punct, demarcațiile între conținutul cursului de pian și metodele de predare. Obiectul de studiu în disciplina numită arta pianistică, sau, altfel zis, conținutul învățământului la pian, îl constituie așadar atât materialul muzical studiat cu explicațiile teoretice muzicale necesare (analize armonice, de forme, explicații privind stilul, caracterul piesei, date de istoria muzicii etc.), cât și explicațiile privind mecanismele cântatului la pian, modul de funcționare a pianistului, adecvat redării muzicii, cât toate cerințele pe care le implică aceasta, pe care le vom defini de aici înainte prin noțiunea de comportament pianistic.

Metodica predării pianului, disciplină care are ca scop formarea viitorilor profesori de pian, indicându-le căile prin care pot fi formați tinerii elevi pianiști, va trebui să țină seama de toate datele teoretice ce formează conținutul învățământului pianistic, atât cele muzicale, cât și cele privitoare la comportamentul pianistic.

Având în vedere importanța studiului individual în instruirea pianistică, având în vedere faptul că procedeele și metodele de formare a pianistului – întrebuințate de profesor – sunt apoi manevrate de însuși subiectul în cauză, în studiul său la instrument, putem spune că metodica predării pianului indică nu numai căile instruirii, ci și pe acelea ale autoinstruirii, ale muncii creatoare a elevului – și chiar și a pianistului format – cu sine însuși.

Scanned with OKEN Scanner

Elaborarea unei metodici, arătarea modalităților practice de formare a pianiștilor va trebui în mod necesar să se sprijine pe o teorie a artei și a comportamentului pianistic întrucât, pentru a arăta cum trebuie format un pianist, se impune a fi cunoscute mecanismele proprii cântatului la pian.

Iată de ce lucrarea de față, după un scurt istoric al pedagogiei pianului, va căuta să prezinte o teorie a artei și a comportamentului pianistic, a diferitelor operații efectuate de interpret, de la citirea până la redarea la pian a unei opere muzicale.

Principiile metodice ce vor face obiectul ultimei secțiuni a lucrării vor prezenta câteva linii directoare în alegerea, combinarea, inventarea unor procedee pentru construirea la tinerii elevi – în procesul de învățământ – a unui comportament adecvat cerințelor interpretării pianistice.

Scanned with OKEN Scanner

Capitolul III.
Scurtă privire istorică asupra evoluției pedagogiei pianistice

Evoluția pedagogiei pianistice a mers în pas cu cea a instrumentului – de la clavecin până la pianul perfecționat al zilelor noastre – și mai ales cu evoluția artei pianistice și a creației pentru pian.

Theodor Bălan[3] deosebește patru perioade distincte în istoria pedagogiei pianistice: a) empirismul muzical – corespunzător epocii claveciniștilor; b) mecanicismul, în perioada de trecere de la clavecinism la începuturile de afirmare a pianului; c) curentul anatomo-fiziologic – sfârșitul secolului XIX, începuturile secolului XX; d) școala psihologică, școala pianistică contemporană.

Claveciniștii aveau o formație muzicală complexă, fiind și compozitori, teoreticieni, organiști, acordându-și singuri diferitele instrumente la care cântau. Indicațiile pe care le găsim în lucrările cu caracter teoretic ale claveciniștilor sunt de ordin general, ca de pildă: „a reda melodia unei arii notă de notă"; „a stabili tempo-ul just al unei piese"; „a nu ieși din măsură" (Frederich Wilhelm Marpurg – *Principes du clavecin*, Berlin 1756), sau recomandări în ce privește ținuta și comportarea unui clavecinist, modul de execuție a diferitelor ornamente specifice muzicii scrise pentru clavecin, recomandări în ce privește digitația – Bach introduce întrebuințarea curentă a degetului 1 și trecerea lui pe sub celelalte (inovație de seamă față de vechile digitații, motivate de scurtimea clapelor la clavecinele vremii). Toate aceste indicații nu puteau constitui metode propriu-zise ale artei de a cânta la instrument, ele neaprofundând motivele pentru care respectivele recomandări erau indicate, nerecomandând anume metode de formare a instrumentiștilor.

Procedeele pentru a cânta bine la instrument erau transmise pe calea experiențelor senzoriale, a gesticii și a rezultatelor sonore.

---

[3] Bălan, Th. *Principii de pianistică*, București, 1966, Ed. muzicală, p. 15-23; 39-65.

Scanned with OKEN Scanner

A fost totuşi o perioadă înfloritoare pentru creaţia muzicală şi arta interpretativă, toate realizările fiind subordonate auzului interior, fenomen ce va mai apare – pe o treaptă superioară, în fundamentarea teoretică – cu mai bine de două secole mai târziu, abia odată cu şcoala psihologică.

Odată cu începuturile afirmării pianului apare o pleiadă de instrumentişti preocupaţi intens de biruirea dificultăţilor create de acest nou instrument cu clape mai grele. Apare un nou gen muzical – al studiilor pentru pian (Muzio Clementi, Daniel Steibelt, J. B. Cramer), destinat să stimuleze antrenarea mecanică a pianiştilor ore în şir (unele pasaje având ca indicaţii repetarea lor consecutivă de câte 20–30–40 de ori). Scopul acestei munci era dobândirea agilităţii, forţei şi independenţei degetelor. Ideea creării unor aparate pentru dezvoltarea tehnicii devine foarte populară, ca de exemplu „Chiroplastul" lui Johann Bernhard Logier – 1814, „Conducătorul mâinii" al lui Friedrich Kalkbrenner – 1831, „Dactillionul" lui Henri Herz, „Chirogimnastul" lui Casimir Martin şi altele. Izvoarele de energie care ar fi putut spori funcţionalitatea şi dinamica aparatului pianistic nu erau însă în atenţia cercetătorilor de atunci, aceştia fiind preocupaţi exclusiv de antrenarea aparatului pianistic mic: degetele.

Curentul anatomo-fiziologic. Exemplul viu a doi compozitori şi pianişti de geniu, Liszt şi Chopin, contribuie la noua orientare pe care o ia arta pianistică către sfârşitul secolului XIX şi începutul secolului XX, apărând treptat nevoia de a se teoretiza cuceririle pianisticii acestor doi mari virtuozi. Compoziţiile lui Liszt şi Chopin cer o mare libertate a braţului şi o diversificare a funcţiilor aparatului pianistic. Atenţia cercetătorilor se deplasează de la „aparatul mic", de la studierea mijloacelor pentru a întări degetele şi a le face să fie cât mai agile, la studierea întregului „aparat pianistic", a anatomiei şi fiziologiei lui.

Premisele acestei şcoli le întâlnim încă din prima jumătate a secolului trecut, în învăţăturile despre formarea „tonului frumos", datorită anumitor acţiuni ale braţului în emisie.

Iată ce zicea Kalkbrenner în 1830: „Modul de a acţiona clapa trebuie să se modifice în nenumărate feluri după simţirile pe care vrem să le exprimăm; ba trebuie să mângâiem clapa, ba să ne repezim asupra ei ca un leu. Totuşi, trebuie să ne străduim ca, în

Scanned with OKEN Scanner

timp ce obţinem de la instrument atâta ton cât poate da el, să ne ferim să batem; la pian trebuie să cântăm, nu să boxăm." Cam în aceeaşi perioadă, Hummel spune: „Adagio-ul cere, de obicei, cantabilitate, dulceaţă, finețe, linişte; ...aici sunetele trebuie ţinute, duse, legate unul de altul şi, printr-o apăsare bine cântărită, să fie făcute să cânte". Această apăsare bine cântărită o descrie S. Thalberg: „în cântatul larg, nobil, dramatic, trebuie să se ceară mult de la instrument şi cât mai mare ton posibil, aceasta însă niciodată printr-o lovire dură, aspră pe clapă, ci prin aceea că o luăm de aproape şi o înfundăm adânc, cu putere, hotărâre şi căldură." Kullak zice: „Trebuie să apucăm clapa, aşa cum strângem mâna unui prieten, cu căldură, cu simţire" (1861)[4]. Toate aceste constatări făcute de mari pianişti şi pedagogi stau la temelia unor cercetări, ca acelea ale lui Ludwig Deppe, Elisabeth Caland, care leagă obţinerea unui sunet expresiv de diferenţierile funcţiilor fiziologice ale aparatului pianistic. Marie Jaëll asociază posibilitatea de a obţine diferite culori la pian de porţiunea degetului care apasă clapa. O idee asemănătoare întâlnim şi la Tobias Matthay, care arată că poziţia mai întinsă sau mai rotunjită a degetului ar avea o importanţă precumpănitoare în obţinerea a diferite calităţi de sunet. Personalitatea cea mai reprezentativă pentru acest curent, R. M. Breithaupt, în lucrarea sa *Die natürliche Klavieitechnik*[5] apărută în primă ediţie în 1905, face o analiză amănunţită a tuturor porţiunilor aparatului pianistic, descriind muşchii, oasele, anatomia şi fiziologia lor şi arătând importanţa folosirii anumitor trăsături ale mişcării pentru obţinerea unor diferenţieri timbrale. Deşi legătura între modul de atac şi rezultanta sonoră este – după cum vom vedea – una din premisele criticabile ale sistemului lui Breithaupt, trebuie să remarcăm faptul că multe idei ale lui, privind libertatea braţelor, naturaleţea mişcărilor, reprezintă o contribuţie importantă, preluată de tehnica pianistică contemporană; o altă constatare demnă de luat în seamă este aceea că odată cu Breithaupt apare necesitatea de a se apela, pentru o fundamentare teoretică a artei pianistice, şi la alte ştiinţe decât cele pur muzicale. Această tendinţă se va accentua cu timpul, şi nu este proprie numai cercetărilor în domeniul artei pianistice, ci reprezintă o direcţie de

---

[4] Apud Martienssen, K. A. *Schöpferischer Klavierunterricht*, Ed. Breitkopf und Härtel, Leipzig, 1957, p. 24.

[5] Breithaupt, R. M. *Die natürliche Klaviertechnik*, Ed. Kant, Leipzig, 1921.

Scanned with OKEN Scanner

dezvoltare a mai tuturor științelor veacului XX – aceea a abordării multidisciplinare a unuia și aceluiași fenomen, a colaborării dintre științe, pentru a-l studia din mai multe puncte de vedere, pentru o viziune de sinteză.

Astfel, și în arta pianistică, curând după apariția lucrării lui Breithaupt, o nouă știință – acustica – vine să se constituie și ea fundament teoretic al pedagogiei pianistice. Deși mai înainte păruse că teoria fusese de acord cu practica, arta marilor pianiști demonstrând posibilitatea obținerii unei palete coloristice îmbogățite prin aportul brațului – și Breithaupt teoretizând acest lucru – totuși, puțin mai târziu, Eugen Tetzel[6], sprijinindu-se pe părerile a trei mari fizicieni ai timpului, avea să arate o fisură în sistemul lui Breithaupt: anatomia și fiziologia nu pot constitui decât un fundament teoretic unilateral; acustica demonstrează că, de fapt, sunetul pianului nu poate avea decât un anumit timbru la o intensitate dată, cu atât mai strălucitor, cu cât sunetul e mai puternic – prin apariția armonicelor înalte, odată cu lovirea mai puternică a coardei de către ciocănel și a punerii ei în vibrație și pe segmente mai mici – și cu atât mai grav, cu cât sunetul e mai puțin intens, apărând doar armonicele joase la o lovire mai ușoară a coardei. Deși punctul de vedere al acusticii, ca știință obiectivă, nu putea fi neglijat, totuși s-a creat un moment de cumpănă, de dezechilibru între practică și teorie, întrucât datele practicii demonstrau totuși posibilitățile de diversitate timbrală a pianului, independent de intensitate, posibilități de a obține un sunet strălucitor, în nuanța piano, sau un timbru acoperit, în forte. În asemenea condiții, fundamentul teoretic putea crea dezorientare în manevrarea diverselor procedee care-și arătaseră totuși până atunci utilitatea practică, era evident că aportul științelor era încă incomplet, unilateral, pentru că nu puteau explica satisfăcător datele practicii.

Astfel, s-a impus necesitatea de a mai apela încă la o altă disciplină științifică ce ar putea lămuri contradicțiile existente.

Școala psihologică. Karl Adolf Martienssen, promotorul școlii psihologice, și, odată cu el, mulți pianiști și pedagogi de seamă încep să acorde un rol deosebit psihicului, activității mentale în interpretarea pianistică. Vrând să restabilească echilibrul între

---

[6] Tetzel, E. *Das Problem der modernen Klaviertechnik*; apud Bălan Th., *Op.cit.*

Scanned with OKEN Scanner

teorie și cuceririle practicii pianistice, Martienssen combate tezele lui Tetzel, opunând punctului de vedere al acusticii, punctul de vedere al psihologiei; deși fizica infirmă ideea că la pian s-ar putea obține o varietate de timbruri la una și aceeași intensitate, totuși pianistul, dorind cu „auzul său creator" un anumit timbru, trebuie să cânte ca și cum acest lucru ar fi posibil; astfel, el va supune materia sonoră. Fundamentarea teoretică a procedeelor practice ce vor fi folosite în instruirea tinerilor pianiști se axează pe mai multe premise: 1. complexul copilului-minune; 2. auzul creator sau voliţiunea auditivă, 3. tehnica pianistică considerată ca o funcție eminamente artistică, 4. greșita fundamentare a tezelor lui Tetzel; 5. entitatea psiho-fizică a aparatului pianistic; 6. necesitatea cultivării cât mai diferențiate a manifestărilor motorice.

Dând exemplul copilului Mozart, care datorită unor excepționale aptitudini auditive a învățat să cânte la instrument și să supună materia sonoră spontan, fără a se preocupa de mișcări, de tehnică, de latura motorică, Martienssen pledează pentru o educație muzicală bazată pe dezvoltarea auzului creator (ca voința de sunet, voința de sonoritate, de ritm, de linie, de formă și voința de refăurire), trăsături ale auzului, necesare pentru realizarea unei interpretări creatoare.

Lucrarea de căpetenie a lui Martienssen[7] face o amplă analiză a conexiunilor nervoase ce se stabilesc în citirea și redarea unui text muzical: schema legăturilor văz-auz-motoric constituie o înflăcărată pledoarie împotriva vechii pedagogii pianistice, unde copiii erau lăsați să-și formeze legături greșite direct de la sfera vizuală la cea motorică, emisia sunetului fiind un proces ce rămânea la periferia auzului. El face deosebirea între auzul de control – despre care mulți profesori credeau că ar reprezenta unica activitate a auzului în interpretare – și auzul anticipativ, creator, reprezentările auditive. Arătând importanța auzului de control, Martienssen pune în evidență imensa importanță a auzului anticipativ, a voliţiunii auditive.

În problema formării tehnicii la elevi, Martienssen atrage atenția profesorilor asupra importanței stabilirii tipului psihic al elevului, pentru formarea unei tehnici adecvate – o realizare

[7] Martienssen, K. A. *Schöpferischer Klavierunterricht*, Ed. Breitkopf und Härtel, Leipzig, 1957.

Scanned with OKEN Scanner

artistică la instrument fiind posibilă doar în condițiile unei perfecte unități psiho-fizice a interpretului.

Martienssen îmbogățește considerabil bazele teoretice ale învățământului pianistic, învățământul pianistic creator fiind o lucrare de referință pentru școala pianistică contemporană, denumită și școala auzului creator sau școala psihologică.

Arătam în introducere că una din lacunele elaborării teoretice privind arta pianistică a constituit-o faptul că nu există o suficientă precizare a domeniului unei teorii față de domeniul unei metodici, că metodicile nu se sprijină suficient, în recomandarea unor procedee de formare a pianiștilor, pe cunoașterea mecanismelor ce trebuie construite, nu se sprijină pe o teorie a artei pianistice și a comportamentului pianistic.

S-ar putea isca o nedumerire, punându-se întrebarea dacă totuși, de pildă, o lucrare ca învățământul pianistic creator a lui K. A. Martienssen nu prezintă o asemenea teorie și o metodică legată de ea. Acest eminent pedagog încununează un lung șir de teoretizări în arta pianistică, în care s-a apelat pe rând la diferite științe. Cum fiecare din ele explica doar în parte câte un aspect al cântatului la pian (tehnica explicată prin studiul anatomiei și fiziologiei aparatului pianistic, modul de emisie și calitățile sunetului la pian, analizate prin datele acusticii și ale mecanicii), niciuna din aceste științe nu s-a putut constitui într-o teorie de ansamblu a artei pianistice. Karl Adolf Martienssen a încercat să înlăture acest neajuns, înglobând toate operațiunile cântatului la pian într-o clasă mare și cuprinzătoare de procese psihice, apelând la o singură disciplină „unificatoare" – psihologia – cea mai în măsură să răspundă la o sumă de probleme esențiale ridicate de arta pianistică. În continuare, modul de predare a fost descris în concordanță cu această teorie psihologică.

Deși acordarea statutului de „operație mentală" tuturor acțiunilor care se efectuează – de la citirea textului până la redarea operei muzicale la pian – reprezintă o mare cucerire a pianisticii, aceasta nu ne permite încă să considerăm psihologia ca pe o teorie, ca pe un fundament teoretic al artei pianistice.

Structura operațiilor mentale complexe, implicate în această artă, prezintă o seamă de diferențe specifice una față de alta; cu alte cuvinte, ele nu sunt toate de aceeași natură, pretându-se să fie

Scanned with OKEN Scanner

explicate în totalitatea lor doar prin datele psihologiei.

De pildă, putem spune în general că „vederea" textului muzical trebuie să ducă la formarea unor reprezentări auditive, fenomen pe care-l explicăm prin conexiunile ce se fac între sfera vizuală și cea auditivă. Dar înțelegerea mecanismelor prin care operăm în auzul interior cu anumite combinații de dimensiuni acustice corespunzătoare anumitor simboluri grafice din text necesită anumite cunoștințe teoretice privind diferite feluri de coduri și modul de traducere, de trecere a mesajului de pe un cod pe altul, privind legătura între diferite sisteme de operațiuni mentale și limbajele lor specifice, înțelegerea mecanismului prin care s-a optat în decursul evoluției istorice pentru aceste limbaje. De asemenea, putem combate, alături de Martienssen, tezele lui Tetzel și punctul de vedere al acusticii care neagă posibilitatea obținerii unei bogate palete coloristice la pian, putem afirma odată cu Martienssen că perceperea sunetelor, ca având o diversitate timbrală în interpretarea marilor maeștri ai claviaturii, ține de o realitate psihologică și nu de una acustică. Dar aceasta nu va explica mecanismele prin care sunetul pianului (deși mai sărac din punctul de vedere al posibilității de combinare a unor diferite dimensiuni) poate „traduce" adecvat sonoritățile făurite în reprezentări, și mai ales condițiile în care aceste mecanisme funcționează.

Acest lucru nu poate fi explicat decât apelând la datele unei noi ramuri a psihologiei, psihologia cibernetică, disciplină care studiază psihicul uman ca pe un sistem informațional cu reglare și autoreglare, permițând corectarea unor percepții în anumite condiții.

Nivelul ridicat de dezvoltare a științelor contemporane permite înțelegerea acestor fenomene, precum și a altor componente ale comportamentului pianistic. Sprijinindu-ne pe cuceririle importante ale școlii psihologice, vom căuta să apelăm la diferitele discipline științifice capabile să analizeze, fiecare în parte, doar câte un aspect al comportamentului pianistic.

O anumită viziune de sinteză, proprie științelor acestor decenii ale veacului nostru, viziunea cibernetică, ne va permite – sperăm – evitarea privirii unilaterale a artei pianistice din unghiul izolat al câte unei discipline, explicând diferitele operațiuni rupte unele de altele. Folosind experiența lui Martienssen, care a

Scanned with OKEN Scanner

simţit nevoia unui punct de vedere „unificator" menit să evite fragmentarea problemelor, vom căuta să aducem contribuţia ştiinţelor contemporane la studierea comportamentului pianistic ca pe un proces unitar, vom căuta să realizăm acest lucru nu nivelând, estompând deosebirile de structură dintre diferitele operaţiuni, explicându-le prin datele unei singure ştiinţe care prezintă doar tangenţe cu unele din ele, ci urmărind legăturile funcţionale între diversele mecanisme, modul cum funcţionează unul în raport cu altul, fuzionând deci toate datele necesare într-o teorie nouă, proprie artei pianistice.

Scanned with OKEN Scanner

Partea I.
Teoria artei pianistice

Capitolul I.
Direcţii de cercetare ce se impun astăzi în arta pianistică

Sunt cunoscute direcţiile de dezvoltare a ştiinţelor în ultimele decenii ale veacului nostru, spre cuprinderea într-o viziune de sinteză a fenomenelor studiate; este vorba, în special, de două direcţii: una, de cuprindere, din mai multe unghiuri, a unor fenomene deosebit de complexe, din punctul de vedere al mai multor discipline, de abordare a lor multidisciplinară; cealaltă, de explicare a unui fenomen mai puţin cunoscut, prin încadrarea lui într-o clasă mai mare de fenomene cu legităţi comune, cercetarea lui beneficiind de un transfer de explicaţii de la alt fenomen analog mai cunoscut.

În general, prima din aceste direcţii este proprie cercetării unor fenomene care – prin însăşi complexitatea lor – nu se pretează studierii cu ajutorul unei singure discipline ştiinţifice, şi unde este absolut necesară convertirea datelor oferite de unele din ele, în date utilizabile în altele, pentru a alcătui un tablou unitar, o teorie de sinteză; a doua din aceste direcţii se impune în studiul unor fenomene care până acum au sfidat oarecum ştiinţa în pătrunderea tainelor lor, părând a avea un oarecare grad de incognoscibilitate, imprevizibil şi iraţional, nesupus unor legităţi sau legături stabile şi repetabile cu alte fenomene (sau între propriile lor părţi componente).

Amândouă aceste direcţii de cercetare pot fi fructuoase în arta pianistică.

O multitudine de discipline sunt necesare pentru explicarea operaţiilor atât de diverse implicate în acest domeniu (ştiinţe muzicale, psihologia formării reprezentărilor, logica, lingvistica, fiziologia sistemului nervos şi a organelor de simţ, acustica, estetica, mecanica, biomecanica), însă folosite doar ca o sumă de

Scanned with OKEN Scanner

explicaţii parţiale, ele neputând constitui o teorie anume a artei pianistice, Ca şi multe alte domenii, arta pianistică – prin specificul ei – nu a putut fi total explicată prin metodele tradiţionale de cercetare ştiinţifică (concentrate în genere, până la mijlocul veacului nostru, doar pe aspectele energetice, substanţiale ale fenomenelor). În aceste condiţii, multe aspecte ale ei au părut incognoscibile, iraţionale; nu -au putut fi detectate anumite legături stabile, repetabile, între diferitele operaţii, care să permită manevrarea de către interpret a unor mecanisme socotite până acum creatoare, iraţionale. S-a simţit nevoia şi aici a unei metode noi de cercetare, care să permită o privire de sinteză asupra fenomenului, precum şi împingerea mai departe a pragului dintre domeniul operaţiilor cognoscibile şi cel al inspiraţiei creatoare.

Într-un eseu filosofic asupra ciberneticii, cercetătorul francez Aurel David[8] arată că una din trăsăturile importante ale progresului ştiinţei, în ultimele decenii, o constituie pătrunderea ei „în domeniul umanului", demitizarea unor mecanisme înglobate până mai ieri în zona iraţionalului şi considerate specific umane, creatoare; îngustarea treptată a acestei necunoscute duce la un câştig de eficacitate în diferite domenii, fie prin preluarea unor operaţii de către maşini sau calculatoare, fie economisind omului căutări sterile în munca sa creatoare, permiţându-i să-şi stăpânească mecanismele de gândire.

„...se va putea întotdeauna *calcula* modalitatea cea mai bună de acţionare acolo unde nu vedem (încă) decât o chestiune de inspiraţie, de îndemânare, de manifestare «de geniu» căci există o modalitate de acţionare *mai eficace* (subl. ns.) decât celelalte; această *ştiinţă de a rezolva* (savoir-faire) este calculabilă şi nu are de-a face cu un «mister» uman. (Ştiinţa) pune în discuţie limitele umanului. Ea poate transforma miracolul în fals mister, ea poate să mai îngusteze puţin din (zona a ceea ce numim noi) omenesc şi să-i deplaseze limitele. Dar dacă este vorba într-adevăr de un fals mister, atunci avem de-a face cu o demistificare şi cu un *câştig de eficacitate* (subl. ns.)"[9]. Autorul propune terminologia – de altfel încetăţenită astăzi – de *gândire algoritmică*, pentru a desemna gândirea ordonată, mecanizabilă, ale cărei operaţii se desfăşoară

---

[8] David, A. *La cybernétique et l'humain*, Ed. Gallimard, Paris, 1965, p. 94, 96, 98.
[9] David A. *Op.cit.*, p. 94–98.

Scanned with OKEN Scanner

într-o ordine cunoscută, și de *gândire euristică*, pentru a desemna gândirea capabilă, sub impulsul inspirației, să construiască ipoteze și în general să rezolve mii de probleme neformalizabile (pentru a căror rezolvare nu există o ordine cunoscută a desfășurării operațiilor) și care solicită la tot pasul așa-zisa „inventivitate" a omului.

Ruperea acestor bariere ale „necunoscutului" a devenit posibilă în multe domenii, *odată cu pătrunderea ciberneticii ca metodă de cercetare.*

În astfel de domenii, care au „rezistat" la o cercetare clasică sub aspect substanțial, energetic, cibernetica a introdus cercetarea fenomenelor ca *sisteme informaționale* care ființează stabilind anumite raporturi funcționale, informaționale, fie cu mediul exterior, fie cu alte sisteme, fie între propriile lor părți componente (subsisteme).

Acolo unde, în interpretarea pianistică, folosind datele diferitelor discipline științifice izolat, nu s-au putut găsi trăsături stabile, repetabile ale funcționării unor mecanisme, cibernetica (în anumite condiții, pe care le vom arăta) își va putea aduce contribuția în amândouă direcțiile de cercetare pe care le-am menționat mai sus:

– studierea raporturilor funcționale ale acestor mecanisme (ca una din direcții de cercetare) și

– încadrarea mesajului interpretativ pianistic într-o clasă mai mare de forme de comunicare mai cunoscute. Prin analogie cu acestea se vor putea urmări anumite trasee informaționale comune (ca a doua direcție de cercetare).

Această analiză, dintr-un unghi mai puțin obișnuit, va putea oferi explicații privind operații ale interpretării pianistice ce păreau până acum mai greu manevrabile rațional. Pentru ușurarea înțelegerii, ne vom strădui ca după interpretarea lor din punct de vedere informațional să raportăm operațiile astfel analizate la denumirile sub care sunt ele desemnate în pedagogia pianistică tradițională, păstrându-le cu noul lor înțeles.

Scanned with OKEN Scanner

Capitolul II.
Conceptul de informaţie.
Aportul metodologic al ciberneticii în diverse domenii de cercetare

În 1948, cunoscutul matematician Norbert Wiener publica o carte *Cibernetica sau controlul în fiinţe vii şi maşini.*[10] Era o urmare a interesului deosebit ce-l prezenta pentru diferite ştiinţe faptul că unele fenomene, în aparenţă foarte diferite (dar organizate într-un număr de elemente constituind un tot unitar, sistematic), funcţionează pe baza unor legi comune, şi anume pe o *identitate a transmisiei şi prelucrării unor mesaje primite din exterior*, sau care circulă de la un element al sistemului la altul, mesaje purtând denumirea de *informaţie*.

„Aparatul cu care operează cibernetica, eficace în descrierea cantitativă a unor procese din biologie, fizică şi sociologie şi în rezolvarea problemelor complicate, mai aduce ceva nou; lărgeşte înţelegerea noastră cu *noţiunea de informaţie* (subl. ns.). În lume

---

[10] În Grecia antică, „kubernetes" se numea cârmaciul sau pilotul unei corăbii, sau, în mod figurat, conducătorul unui stat. În secolul trecut, fizicianul şi matematicianul francez Ampère prezice şi arată necesitatea apariţiei unei ştiinţe noi, cibernetica, ce ar trebui să studieze modurile de dirijare, de guvernare a societăţii. Încă înaintea apariţiei cărţii lui Wiener, termenul a mai fost folosit în traducerea engleză *governor* de către C. Maxwell. Pornind de la ideea că activitatea mentală a cârmaciului unei corăbii (ce părea până atunci *specific umană, de neînlocuit*) nu este totuşi o activitate de decizie creatoare, ci poate fi cunoscută şi înlocuită apoi de maşini, C. Maxwell, studiind dispozitive automate de transmitere a unor comenzi (înlocuitoare ale unui cârmaci), le-a denumit *governor*. Este o previziune a erei studierii, în diverse domenii, a sistemelor de comandă şi control bazate pe transmiterea şi prelucrarea informaţiei. Însuşi Norbert Wiener subliniază în prefaţa cărţii sale că ideile riguros sistematizate de el aici „pluteau în aer" încă de mai multă vreme. Astfel, trebuie să menţionăm că savantul român dr. Ştefan Odobleja publicase, încă din anii 1938–1939, sub titlul de *Psychologie consonantiste* (Ed. Maloine, Paris), o lucrare ce cuprinde ideile de bază ale ciberneticii; el avea ca punct de plecare psihologia şi neurofiziologia – ştiinţe care se ocupă de domeniul unde procesul de comandă şi control se realizează la nivelul calitativ cel mai înalt: creierul uman şi activitatea nervoasă superioară.

Scanned with OKEN Scanner

nu există numai materie și energie, ci și informație. Un sistem organizat nu poate fi conceput fără aceasta".[11]

Cibernetica pune în evidență tocmai relativa independență între informație, drept concept, și suportul energetic care o vehiculează la un moment dat și care constituie *doar codul sub care ea* circulă în acel moment. Deplasând atenția științelor de la studierea doar a materiei și a energiei, cibernetica pune în lumină și alte raporturi între fenomene, *raporturi informaționale,* de natură să explice multe lucruri care la o cercetare sub aspect material sau energetic au rămas nelămurite. Cibernetica se ocupă, în principal, de funcționarea sistemelor – indiferent de natura lor, mecanice, biologice, sociale – *funcționare asigurată datorită circulației informației:* atât a celei pe care o primește sistemul din exterior, cât și a celei ce trece de la un element al sistemului la altul. Dar această trecere nu ar fi posibilă dacă informația – adică elementul de conținut al mesajului – și-ar păstra mereu același înveliș, același suport material sau *cod.*[12] Realizarea efectivă a comunicării nu e posibilă decât dacă, cu fiecare trecere de la emițător la receptor (din exterior în interiorul sistemului, sau de la o parte componentă a sistemului la alta), informația va schimba suportul – codul – care corespunde modalității de funcționare a emițătorului, cu suportul – codul – propriu de funcționare a receptorului. Astfel, de pildă, transformarea semnalelor acustice sau electro-magnetice în senzații auditive sau vizuale este posibilă printr-o transformare de codificare; datele purtate de undele sonore sau electro-magnetice s-au transformat în *date utilizabile pentru om* prin trecerea lor de pe suportul energetic inițial pe un suport energetic care permite „asimilarea" lor de către om, și

---

[11] Mihail, M. N. și Rusu, M. A. *Ce este biocibernetica?* București, 1977, Editura Științifică și Enciclopedică, p. 9.

[12] Cuvântul «cod» sugerează, în graiul de toate zilele, transpunerea unui text într-un șir de cifre, astfel încât fiecărei litere să-i corespundă o cifră. În înțeles mai larg, codul este *corespondența a două serii de semne.* De fapt, ne întâlnim zilnic cu codificări și decodificări pe care aproape nu le mai recunoaștem ca atare. De exemplu, vorbirea sau gândul este codificat într-un text transcris sau transmis prin alfabetul Morse și apoi decodificat prin citire. Traducerea dintr-o limbă în alta este o decodificare pentru cel care n-o cunoaște pe prima. La fel și sunetul este codificat pe placă sau pe bandă și decodificat pentru organele noastre de simț la pick-up sau magnetofon. Transmisia radio și tele se bazează pe codificări și decodificări mai complicate." Mihail M. N. și Rusu M. A. *Op.cit.*, p. 23.

Scanned with OKEN Scanner

anume potenţialele bioelectrice proprii, circulaţiei influxului nervos pe canalele neuronale ale omului. Dacă corespondenţa de cod este exactă, informaţia iniţială nu-şi pierde valoarea, nu se deformează. Circulaţia informaţiei din exterior spre interior sau între părţile componente ale unui sistem mecanic, biologic, social asigură acestuia echilibrul în modul lui de funcţionare, buna desfăşurare a operaţiilor de *conducere sau de reglare*.

Mecanismul complementar, conexiunea inversă (controlul sau autoreglarea) completează acţiunile prin care sistemul tinde să-şi păstreze anumite coordonate de funcţionare. Conducând informaţiile în sens invers celor de reglare, adică de la „ieşirea" din sistem la „intrare" conexiunea inversă realizează o continuă „ţinere la curent" a sistemului cu gradul în care o acţiune comandată se efectuează sau, eventual, cu erorile comise, permiţându-se astfel comandarea de noi acţiuni, corectoare.

Cibernetica nu reprezintă o disciplină ştiinţifică rezervată studierii unui singur domeniu al naturii. Ea contribuie metodologic în domeniile cele mai diferite ale ştiinţei, punând în lumină modul de funcţionare a sistemului (mecanic, biologic, social) de care se ocupă ştiinţa respectivă, prin circulaţia informaţiei în două sensuri: comanda şi controlul (conexiunea inversă).

Mai mult decât atât: punând în evidenţă legităţile comune de funcţionare, sub aspect informaţional, a unor sisteme foarte diferite, ea permite studierea unor fenomene mai puţin cunoscute, prin *transfer de explicaţii* de la altele mai cunoscute. Pot fi apoi stabilite particularităţile fiecărui sistem în ce priveşte operaţiile de reglare şi autoreglare (comandă şi control), operaţiile specifice de codificare prin care sistemul îşi asigură echilibrul, buna funcţionare. Datorită ciberneticii, omul a făcut paşi importanţi în descoperirea tainelor naturii vii, în descoperirea modului de funcţionare a unor celule, organisme, organe de simţ etc., prin transmitere de informaţii; el le-a imitat în maşini, folosind aceleaşi trasee informaţionale. Odată cu apariţia ciberneticii, o bună parte din acţiunile omului despre care se crezuse că sunt specific *umane, creatoare*, au putut fi descompuse în operaţii, analizate şi apoi preluate de maşini; a fost astfel eliberată mintea omului de asemenea acţiuni ce puteau fi încredinţate maşinilor, în favoarea concentrării întregii sale capacităţi intelectuale în activităţi cu adevărat creatoare. Cibernetica şi-a găsit o largă aplicabilitate în

Scanned with OKEN Scanner

diferite domenii, prin folosirea unui limbaj operațional matematic, făcând posibilă colaborarea științelor capabile să explice, fiecare în parte, doar o latură a unui anume fenomen (de pildă, în ce privește exemplul de mai sus: pentru analizarea fenomenului de receptare vizuală și auditivă a undelor electromagnetice și acustice, va fi necesară convertirea datelor oferite de studiul fenomenelor electro-magnetice sau acustice în date utilizabile mai departe în studiul fenomenelor nervoase. Datorită limbajului matematic, devine posibilă studierea cât mai precisă și mai obiectivă a transferului datelor informaționale dintr-un cod în altul).

Scanned with OKEN Scanner

Capitolul III.
Cibernetica şi optica nouă ce o aduce în analiza procesului interpretativ pianistic, a comportamentului pianistic

La o cât de sumară observare a problemelor artei pianistice, a procesului interpretativ, este evident faptul că ele se pretează unei interpretări cibernetice, că avem de-a face cu o informaţie care suferă diferite transformări de codificare.

Iniţial, ea a fost purtată de un suport sonor în reprezentările auditive ale compozitorului, care a recodificat-o el însuşi în semnele grafice ale textului. Ea reapare pe suport sonor, prelucrată, în reprezentările auditive ale interpretului, care pentru a o transmite publicului, nedeformată, în sunetul pianului, trebuie să găsească un corespondent pe planul fizico-mecanic al forţelor şi energiilor ce vor pune în mişcare clapele. În mintea interpretului nu se produc doar procese de conducere a informaţiei dinspre text spre public, ci şi operaţii de autoreglare, de control, de corectare a rezultatelor obţinute la diferite niveluri ale trecerii informaţiei.[13]

---

[13] Sunt oare aceste procese cognoscibile, putem oare detecta aici anumite trăsături stabile şi repetabile, care să permită învăţarea, deprinderea lor sistematică, fără prea multe căutări? Putem oare separa în acest proces anumite operaţii raţionale de altele creatoare, imprevizibile, şi până la ce punct e posibil acest lucru?

Spuneam mai înainte că odată cu cibernetica a început să fie folosit în diferite discipline limbajul matematic. Nu despre o asemenea abordare a problemelor artei pianistice este vorba în lucrarea de faţă, ci doar de o anumită optică în studierea şi descrierea diferitelor operaţii de codificare şi decodificare. Matematizarea operaţiilor implicate în arta pianistică nu este posibilă; chiar dacă, aşa cum vom vedea, există anumiţi factori obiectivi în modul de a funcţiona al auzului care pot fi descrişi verbal, înţeleşi – fiecare interpret putându-şi construi o „schemă" de funcţionare a propriilor mecanisme audio-mentale – trebuie totuşi să ţinem seama de faptul că, în ultimă instanţă, manevrarea acestor procese este supusă unui control auditiv, senzorial; este supusă deci unui grad oarecare de subiectivitate, de apreciere personală a fiecărui individ, în funcţie de senzaţiile, percepţiile şi reprezentările sale proprii, şi care constituie o parte din *pecetea creatoare* pe care el o adaugă operei compozitorului, ceea ce face imposibilă şi de nedorit folosirea, până la ultimele consecinţe, a unui aparat matematic.

Scanned with OKEN Scanner

Cele mai multe din deficiențele ivite în procesul interpretării se datorează unor deformări ale informației inițiale din text în trecerea ei pe diversele coduri la nivelul interpretului; fie că nu există o corespondență între aceste coduri, fie că din cauza modului cum se reflectă senzorial în interpret operațiile de codificare, informația, în trecerea ei de pe un cod pe altul, pleacă influențată de suportul ei anterior și deci, deformată. Meritul ciberneticii este tocmai de a fi pus în lumină independența informației față de diferitele ei coduri, suporturi (tocmai faptul de a fi vehiculată, la intrarea ei în fiecare sistem, de un *cod propriu modului de funcționare a acelui sistem*, asigură păstrarea valorii acestei informații, evită distorsionarea, deformarea ei. Păstrarea vechiului cod ar face-o de „neasimilat" pentru noul sistem care are un mod diferit de funcționare decât al aceluia din care provine informația).

Or, în foarte multe cazuri, în interpretarea muzicală există

Dr. Ștefan Odobleja, în „Psihologia consonantistă și cibernetica" (Scrisul românesc, Craiova, 1978), atrage atenția asupra deosebirii dintre cibernetica generală (teoretică) și cibernetica tehnică, matematica fiind absolut necesară doar în cea de a doua. În sprijinul acestei idei, el citează (la pag. 27 din „Psihologia consonantistă și cibernetică") autori ca: Nicolau Edm. și Bălăceanu C. (*Cibernetica*, București, Ed. Științifică, 1961); Gutstein A. I. (*Cibernetica în reglarea economică a producției*, București, Ed. Științifică, 1974): „...conținutul fundamental al ciberneticii nu este aparatul matematic formal care descrie sistemele și procesele, și nici ansamblul metodelor matematice particulare, ci aparatul *conceptual*, ideile, abordările și tezele care caracterizează gândirea cibernetică."; Greniewski H. (*Cybernétique sans mathématiques*, Paris, Ed. Gauthier-Villars, 1965), carte despre care un mare matematician cibernetician cum este Couffignal a spus: „Și dovada este bine făcută, conform titlului acestei lucrări, că cibernetica poate fi înțeleasă și prin urmare folosită fără matematici."

Faptul că informația care circulă de la compozitor – prin intermediul textului muzical – la interpret, unde este supusă încă unui șir de recodificări până la transmiterea ei către public, nu poate fi evaluată matematic, nu înseamnă însă că ea nu există, că ea nu suferă aceste transformări de codificare. Faptul că ea nu se pretează unor evaluări stricte matematice nu ne scutește de necesitatea înțelegerii fenomenului, de necesitatea de a privi mecanismele artei pianistice din acest unghi susceptibil să le ridice gradul de obiectivitate, să lumineze multe aspecte ale acestei arte care, în modurile tradiționale de abordare, au rămas confuze, contradictorii.

Pe de altă parte, din acest unghi pot fi înțelese nu numai mecanismele de traducere prin care se face legătura între voința de sunet din reprezentările auditive (comanda auditivă) și execuția la instrument, ci și toate mecanismele de corectare, de *autoreglare* a acestor operațiuni care funcționează pe principiul *conexiunii inverse*.

Scanned with OKEN Scanner

– pornind de la ideea justă că o citire fără deformări a textului ar trebui făcută cu o atitudine obiectivă – o înţelegere limitată şi simplistă a acestei idei, în sensul de efectuare a citirii *cu mijloacele cantitative adresate văzului* (sau în cazurile pianiştilor nevăzători – tactului) de care dispune codul specific al semnelor grafice ale textului muzical, deci ale codului de pe care informaţia ar trebui să „plece", pentru a fi recodificată într-un cod specific sistemului de funcţionare a auzului legat de inteligenţă. (În această abordare simplistă se poate produce o măsurare – eventual *punctată verbal* – u-na, do-uă, tre-ie, pa-tru etc. – a timpului afectat fiecărei note a cărei înălţime e redată şi ea simplist doar prin apăsarea clapei corespunzătoare, ducând la acea legătură văz-motoric demascată ca incorectă de către Martienssen). Însă în momentul în care interpretul încearcă să înţeleagă textul cu o „raţiune muzicală" (condiţie sine qua non a redării către public a intenţiilor compozitorului), el nu mai poate opera în sistemul său auditiv interior cu elementele luate ca atare ale codului de pe care el citeşte vizual informaţia, operaţia efectuată în acest mod simplist denaturând ideea muzicală. Identificarea vizuală a sunetelor după cantităţile (de durată, frecvenţă, intensitate), sub care e posibilă la acest nivel al codului grafic întruchiparea materialului sonor provenit de la compozitor nu trebuie urmată deci doar de o numărare verbală şi de redarea la instrument a înălţimii sunetelor. O etapă absolut obligatorie, chiar dacă e împletită în studiu – pentru stimulare – cu încercări la instrument, o constituie identificarea auditivă, imaginarea relaţiilor de frecvenţă, de durată şi reconstituirea tuturor elementelor limbajului muzical prin operaţii proprii modului de funcţionare a auzului şi de „semnalizare muzicală".

Recodificări necesare vom întâlni şi la trecerea sunetelor organizate în reprezentări cu anumite calităţi acustice – în sunetele pianului, cu posibilităţi combinatorii mai limitate – şi apoi în energii fizico-mecanice corespunzătoare, în emisia sunetului. Ceea ce vrem însă să subliniem aici este importanţa cunoaşterii acestor mecanisme comportamentale în realizarea deziderateului exprimat de şcoala psihologică contemporană – acela al auzului cu rol activ, creator în interpretare. O viziune cibernetică asupra acestor operaţii – pe care ne propunem să le analizăm în lucrarea de faţă – permite atât manevrarea lor raţională, învăţarea lor, cât şi

Scanned with OKEN Scanner

– bineînțeles în funcție de anumite date ale personalității interpretului – declanșarea proceselor creatoare. Interpretul, în studiul piesei, nu învață și automatizează un contur sonor anume decât, bineînțeles, în anumiți parametri – nici mișcări pe clape după tipare fixe imuabile, ci deprinde un șir de operații stabile, solid conectate între ele, care îi permit redarea mereu inedită și creatoare a piesei, cu fiecare nouă execuție; învață să organizeze sunetele mereu după o schemă logică, dar nu înghețate într-o formulă stereotipă, ci sub semnul unor trăiri spontane, schimbând subtil, și sub imperiul inspirației, semnificațiile și motivările lor de la o execuție la alta.

Așadar, în cele ce urmează, fără a ne gândi câtuși de puțin la o matematizare a operațiunilor mentale care au loc în interpretare, ne propunem o interpretare sub aspect informațional a operațiilor audio-mentale „rționale" și „cognoscibile" specifice interpretării pianistice. Vom urmări deci:

a) succesivele operații ce pot fi asemuite unor codificări și decodificări prin care informația circulă de la compozitor – prin intermediul textului muzical și al interpretului – până la public, precum și

b) operațiunile de autoreglare care se produc la diferite niveluri ale trecerii informației de pe un cod pe altul.[14]

Pentru a înțelege care sunt mecanismele pe care se bazează efectuarea acestor operații, va trebui însă mai întâi să urmărim factorii obiectivi în modul de funcționare a auzului, factori de rare aminteam mai înainte, și care fac în genere posibilă comunicarea prin muzică. Vom analiza pe aceia care fac ca aceste procese audio-mentale să fie stabile și repetabile în anumiți parametri, să fie comune unor categorii largi de oameni (interpreți și auditori), și anume:

a) anumite trăsături de funcționare a mecanismelor percepției în general, și a percepției auditive în special, și

b) existența unor obișnuințe, unor „convenții" sonore acceptate de comunități umane într-un anumit context

[14] Odată cu analiza și descrierea acestor operații „raționale", care pot fi cunoscute și manevrate de interpret, vom putea mai bine delimita zona care aparține operațiilor creatoare, vom putea mai bine sesiza deosebirea dintre ele și cele raționale.

Scanned with OKEN Scanner

social-istoric.

Această analiză este posibilă prin combinarea celor două direcţii de cercetare enunţate anterior:

– cercetarea procesului interpretativ sub aspect informaţional, funcţional şi

– încadrarea comunicării prin muzică într-o clasă mai mare de forme de comunicare şi prin transfer de explicaţii (în ce priveşte unele aspecte mai cunoscute) de la comunicarea lingvistică şi de la alte forme de comunicare.

Dacă abordăm aceste probleme, care, de obicei, constituie obiectul unor cercetări de muzicologie, estetică muzicală, filosofie a muzicii, semantică muzicală, lingvistică etc. şi care *niciodată nu s-au constituit combinat într-un capitol al vreunui tratat de pianistică,* o facem pentru că:

– problemele interpretării pianistice nu pot fi privite şi înţelese la nivelul cerinţelor impuse de contemporaneitate, fără a cerceta *factorii comuni* în mecanismele audio-mentale ale compozitorului, interpretului şi ale publicului căruia ei se adresează, deci ale omului în genere, factori care fac posibilă comunicarea efectivă a unui mesaj în momentul interpretării;

– chiar dacă există cercetări de specialitate care să privească fenomenul muzical din punctele de vedere amintite, nu există un numitor comun care să facă datele lor utilizabile în pianistică, să orienteze pe interpret într-o anumită problematică, nu la modul general, ci din punctul de vedere al cerinţelor pe care le resimte *el, interpretul, cel care practică redarea muzicii prin sunete reale.*

În cele ce urmează, nu intenţionăm să abordăm problema operaţiunilor mentale prin care compozitorul elaborează opera muzicală; nu avem căderea să ne pronunţăm asupra acestui aspect al creaţiei muzicale. Întrucât însă mesajul muzical se valorifică pentru public abia în momentul interpretării, vom încerca să definim atitudinea interpretului ca prim receptor al mesajului transmis de compozitor prin text: vom încerca să studiem operaţiile mentale ale comunicării – mai departe – ale mesajului şi ale receptării lui în forma sa vie, intonaţională. În măsura în care anumite mecanisme interesează şi activitatea compozitorului, vom apela la o părere autorizată în acest domeniu.

Scanned with OKEN Scanner

Capitolul IV.
Conceptul de informaţie în muzică.
Natura mesajului muzical

Se vorbeşte deseori în analiza unei opere muzicale despre „mesajul ei de idei şi sentimente". Dacă ne gândim însă la posibilităţile literaturii, care foloseşte acel minunat instrument – limbajul, vorbirea în transmiterea unor mesaje, putem să ne punem anumite întrebări în ce priveşte posibilităţile limbajului muzical de a da glas, cu aceeaşi, putere de semnificare, cu aceeaşi claritate, gândului şi sentimentelor umane, permiţând adoptarea conceptului de gândire muzicală.

Concentrându-se asupra unor atribute comune gândirii verbale şi muzicii, în ce priveşte forma logică, compozitorul Pascal Bentoiu[15] pledează deosebit de convingător pentru adoptarea acestui concept, mult discutat. Folosind metoda analogiei, el demonstrează apartenenţa operaţiilor logice – a opţiunilor ce se produc în mintea creatorului de muzică – cu scopul de a crea construcţiile sonore cele mai logice relaţiile sonore cele mai semnificative, la marea clasă a operaţiilor gândirii. În sprijinul acestei argumentaţii vin explicaţiile privind modul specific domeniului muzical de a-şi structura un limbaj. Lucrarea lui Pascal Bentoiu aduce o serie de contribuţii importante în definirea şi sistematizarea anumitor aspecte ale fenomenului muzical, mai puţin discutate, la definirea muzicii nu numai în raport cu ea însăşi, cu tehnologia ei, cu aspectele ei meşteşugăreşti – ca un sistem închis – ci în raport cu posibilităţile emiţătorului comunicării muzicale (compozitorul) de a transmite un mesaj coerent, organizat, inteligibil. Astfel:

1. Este propus conceptul de gândire muzicală pentru a defini o clasă de operaţiuni mentale specifice, vehiculate de suportul sunetelor muzicale structurate într-un limbaj;

2. Se trasează o demarcaţie netă între *operaţiile gândirii*

---

[15] Bentoiu, P. *Gândirea muzicală*, Bucureşti, 1975, Ed. Muzicală a Uniunii Compozitorilor din R.S.R.

Scanned with OKEN Scanner

verbale despre muzică, tehnologia actului componistic și *operațiile mentale specific muzicale, pe suport sonor*. Această demarcație va apărea, cum vom vedea, și în domeniul interpretării, *între* gândirea *cu* sunete și gândirea *despre* sunete (uneori, din păcate, se confundă aceste două noțiuni, în momentul cântatului producându-se tot telul de comenzi verbale: acum cresc, acum descresc, frazez, subliniez modulația, sfârșitul frazei și rezolvarea armonică etc.);

3. Se analizează factorii experienței apriorice a omului asupra spațialității și temporalității care, prin asociere, fac ca un interval melodic sau armonic, precum și durata sunetului să fie elemente purtătoare de semnificație;

4. Se stabilesc categorii ale gândirii muzicale: conceptul ritmic, conceptul melodic, cel armonic, cel timbral.

Definirea noțiunilor, încadrarea fenomenului muzical în clase mai mari de operațiuni mentale constituie o necesitate nu numai pentru emițătorul mesajului muzical, cât și pentru interpret.

Însă tocmai pentru că interpretul are de îndeplinit o serie de operațiuni analoge unor codificări și re codificări, în vederea transmiterii mesajului mai departe către public, este foarte importantă pentru el definirea acestui mesaj și în ce privește procesele prin care se produce „înțelegerea" lui la nivelul ultimei verigi a procesului de comunicare – publicul; este necesară cunoașterea atributelor care dau muzicii, în transmiterea ei către public, coerență, inteligibilitate, o fac semnificativă, emoționantă; mai departe, înțelegerea condițiilor pe care le are de îndeplinit *desfășurarea sonoră* – pentru a nu fi percepută pasiv, ca o înșiruire de semnale, acustice, ci pentru a declanșa procese de „integrare", de „înțelegere" – este determinată de sesizarea specificului acestor procese de integrare (adică a mecanismelor cerebrale care permit la om în genere efectuarea operațiilor de receptare a mesajului muzical).

Artă fără cuvânt, nefigurativă, poate muzica să pună un semn de egalitate între ea și celelalte arte în ce privește comunicarea unui mesaj?

Practica artistică a demonstrat că opere muzicale de valoare au captivat întotdeauna spiritul uman, au exercitat o influență educativă profundă, că unii interpreți dovedesc o mare putere de

Scanned with OKEN Scanner

comunicare cu publicul, spărgând barierele unei eventuale indiferențe a celor mai neavizați ascultători, menținând atenția auditorului încordată, apelând la toate resursele lui intelectuale și afective, stimulându-i puterea de concentrare, dorința de a recepta și de a trăi deplin emoția estetică.

Muzica face parte integrantă din viața omului. Reflexul deschiderii radio-ului dovedește că – la diferite niveluri și în funcție de gusturi, de structură psihică, de grad de cultură – omul apelează la muzică pentru reechilibrarea sa psihică, pentru împlinirea anumitor cerințe ale spiritului. Este vorba oare numai de un efect terapeutic, de un efect exercitat asupra inconștientului său, prin crearea unor impresii senzoriale agreabile, liniștitoare (sau stimulatoare) ale sistemului nervos? Sau, sub aparența acestui efect secundar, este totuși vorba, în primul rând, de un proces de receptare a unei comunicări organizate după anumite legi, chiar dacă amatorul de muzică nu cunoaște aceste legi, și nu e conștient că receptează un mesaj în virtutea acțiunii lor?

În definitiv, un om poate să nu cunoască teoretic regulile gramaticale în virtutea cărora înțelege ceea ce îi comunică semenii săi prin vorbire, și totuși, creierul său să poată recepta această comunicare și ea să-i fie deosebit de prețioasă. Complexitatea operațiilor efectuate de către creierul uman constituie încă o problemă deschisă pentru știință. Indiferent însă de gradul de cultură, omul are nevoie de a fi în legătură comunicațională cu alți oameni, și aceasta pe variate căi, nu numai pe cele lingvistice pure. Psihologia cibernetică pune în lumină fenomenul de *sete de informație*, de grav dezechilibru psihic produs atunci când omul nu primește suficiente mesaje din afară (fie prin lipsa unei comunicări cu semenii săi, fie prin lipsa de informație asupra unor fenomene – care fiindu-i necunoscute, neobișnuite, îi produc teamă, panică sau o canalizare greșită a energiei sale – fie, în general, prin nesolicitarea mecanismelor sale cerebrale) ceea ce îi creează o stare de izolare, de însingurare, de dezumanizare.

Faptul că omul – chiar și fără cunoștințe teoretice în materie – are nevoie de muzică și nu o poate înlocui, de pildă, cu audierea unor zgomote sau a unor sunete muzicale izolate, demonstrează că prin audierea unei piese muzicale se petrece – cu știrea sau fără știrea lui – un proces de comunicare, solicitându-i-se în mod

Scanned with OKEN Scanner

organizat, după anumite „reguli gramaticale", scoarța cerebrală în efectuarea anumitor operațiuni mentale de receptare a acestui mesaj.

Pentru înțelegerea naturii mesajului muzical și a mecanismului prin care o anumită organizare a sunetelor „semnifică", va trebui să facem apel la ajutorul datelor unor științe ca logica, lingvistica, psihologia cibernetică ce studiază *natura* mesajului celui mai inteligibil pentru om, cel transmis prin vorbire; o analogie cu mecanismele prin care o anumită organizare a cuvintelor poate da o formă, o expresie a unei idei, ne va ajuta să înțelegem operațiile mentale prin care este comunicat mesajul muzical.

Trebuie să remarcăm înainte de toate că existența oricăror operații mentale, ducând la organizarea, după anumite legi, a unor simboluri, cu scopul de a semnifica, de a comunica un mesaj, este condiționată de dotarea omului cu capacitatea de a comunica, prin vorbire în primul rând. Și animalele posedă forme de comunicare, însă neorganizate: ...„Când sunete nearticulate, ca ale animalelor, lămuresc ceva, de exemplu durere, foame, sete etc., niciunul din aceste sunete nu e un nume. Sunetele nearticulate *manifestă*, fac vizibil, clar (...) ceva, dar nu semnifică, nu atașează o semnificație la sunet." [16]

„Limbajul poate fi definit ca un sistem de semne sau simboluri (subl. ns). Noțiunea de sistem implică organizarea simbolurilor în combinații, regulate, conform unor norme prestabilite, în vederea comunicării, receptării și interpretării lor." [17]

Folosirea anumitor forme logice, a anumitor reguli sintactice pentru a reda diferite relații –- de cauzalitate, de apartenență, de identitate etc. – între obiecte sau fenomene, reprezintă reflectarea în gândire și în vorbire a modului cum se comportă lucrurile și fenomenele în realitatea obiectivă. Operație de detectare, de generalizare a acestor relații este o *operație de gândire.* Dezvoltarea limbajului e legată de gândire; la rândul ei, aceasta, în formarea, în șlefuirea ei, este condiționată de limbaj.

---

[16] Apud Aristotel. *De Interpretatione* 1, 16 a, 28. În Joja Ath. *Studii de logică,* vol. III, București, 1971, Ed. Academiei R.S.R.

[17] Joja A. *Op. Cit.*, p. 267.

Scanned with OKEN Scanner

Dacă vorbirea s-a născut ca un fenomen natural (prin dezvoltarea creierului și a aparatului de fonație), în schimb limbile (în special vocabularul lor, denumirea lucrurilor, impunerea unor semnificații) sunt (parțial) convenționale.[18]

În lipsa aparatului logic de sesizare și de exprimare a genului de relații posibile între fenomenele din realitatea înconjurătoare, precum și a unui simbolism eficient, a investirii cuvintelor cu semnificații, nu e posibilă gândirea (mai mult decât atât, nu exista în genere pentru acel creier posibilitatea efectuării unor operații mentale *organizate,* chiar și de altă natură decât cea verbală). Înțelegerea acestor condiții care stau la baza unor operații mentale organizate – un aparat, *o formă logică stabilă* și *legarea unor simboluri de anumite sensuri* – ne poate oferi o indicație extrem de prețioasă pentru analiza condițiilor care stau la baza unor operații audio-mentale organizate.

Am întrebuințat până acum termenul de operații mentale sau audio-mentale (când a fost vorba de muzică) – și nu pe acelea de „gândire-fără cuvinte" sau „gândire muzicală", pentru a nu intra într-o controversă cu lingviștii și logicienii; aceștia nu admit posibilitatea existenței gândirii nelingvistice, Înțelegând prin gândire operațiile *strict* mentale legate de *oglindirea realității* (a relațiilor între obiecte, fenomene) prin noțiuni, judecăți, raționamente, existând o relație *precisă* între semnificant și semnificat. Gândirea permite cunoașterea realității prin operații de generalizare, de abstractizare, extrăgând și reținând trăsăturile esențiale ale obiectelor sau fenomenelor. În *acest sens*, desigur, *numai operațiile mentale de această natură, legate în mod strict de vorbire, pot fi socotite gândire.*

Observăm însă că în diferite domenii ale unor operații mentale, unde avem de-a face cu *forme organizate după anumite legi,* de transmitere a unor mesaje neverbale, însă condiționate de existența și experiența vorbirii, s-au adoptat uneori convențional

[18] Știința care se ocupă de comunicarea oamenilor între ei prin simboluri auditive organizate într-un sistem este lingvistica. Ramura ei numită sintaxă se ocupă numai de acea parte a limbii care are atributele unui calcul și arată raporturile între obiecte, fenomene; ea se raportează la aspectul formal al limbii. Sintaxa nu se ocupă cu semnificația cuvintelor, aceasta constituind obiectul de studiu al altei ramuri a lingvisticii, semantica.

Scanned with OKEN Scanner

termeni ca: „gândire fără cuvinte", „gândire artistică", „gândire muzicală".

Prin aceasta se consemnează *unele posibile analogii* între respectivele operațiuni mentale și *comunicarea verbală:* faptul că este vorba de mesaje, cum și faptul că se transmit anumite semnificații pe calea unor limbaje care, deși neverbale – și fiecare cu specificul său – sunt organizate după un sistem, deci presupun anumite operații mentale complexe, unele „reguli gramaticale" comune pentru emițător și receptor, și anumite legături între semnificanți și semnificat.

În muzică, *deși* nu avem de-a face cu un fenomen lingvistic cu forme logice care să oglindească anumite relații între fenomenele realității înconjurătoare, *deși* nu avem de-a face cu o semantică în care semnificanții, simbolurile să corespundă unor obiecte, fenomene *precise* din această realitate, totuși *practica* receptării operei muzicale de către public dovedește următoarele:

1. că în anumite interpretări, spre deosebire de altele, publicul „înțelege" muzica drept un mesaj coerent, închegat logic, deci este probabil că în anumite cazuri *mecanismele sale audio-mentale sunt antrenate să funcționeze după o schemă organizată, existând o predispoziție, o dotare a creierului în acest sens.* (Fenomen asemănător cu dotarea creierului uman pentru vorbire).[19]

Această predispoziție poate fi cultivată prin educație muzicală, prin audierea unor opere în interpretări valoroase. (Este vorba despre predispoziția comună oamenilor de a primi comunicări prin sunete muzicale, și nu de anume aptitudini speciale pentru a deveni muzician profesionist);

2. că anumite interpretări reușesc să producă deosebite emoții estetice, să dea noi valențe și semnificații operei muzicale, fenomen

---

[19] Deosebirea de situație între faptul că toți oamenii ajung să vorbească, dar nu toți oamenii ajung melomani – deși mulți iubesc intuitiv muzica – se datorează în primul rând deosebirilor între educația vorbirii de care beneficiază toți copiii, și educația muzicală de care nu beneficiază – și încă de la vârste tot atât de fragede – toți copiii. De aici o mulțime de consecințe în ce privește gradul de dezvoltare, de punere în valoare a anumitor capacități ale intelectului și ale afectului. În Japonia, metoda Suzuki tinde să valorifice anumite potențiale ale creierului uman, preconizând învățarea muzicii direct de la părinți, similar învățării limbajului vorbit.

Scanned with OKEN Scanner

ce depășește simplul aspect al coerenței și inteligibilității, menționat mai sus, dar care se sprijină în mod necesar pe acesta.

Din cele expuse în acest capitol am văzut că practica artistică demonstrează existența unor mecanisme cerebrale specifice la om; ele sunt puse în funcțiune în momentul prezentării unor sunete organizate într-un anumit fel, perceperea lor având o anumită coerență logică, mecanisme analoge aparatului logic al gândirii verbale, ceea ce demonstrează, de asemenea, existența unor legături între relații sonore și semnificații.

Prin aceste două atribute ale ei, muzica îndeplinește condițiile încadrării ei într-o clasă de *operațiuni mentale organizate* în scopul comunicării unor mesaje.

Capitolul următor va fi dedicat studierii mai amănunțite a acestor două atribute, folosind în continuare analogia – bineînțeles strict în sensul arătat – cu anumite mecanisme esențiale în comunicarea verbală.

Scanned with OKEN Scanner

Capitolul V.
Formele logice[20] ale gândirii verbale. Formele logice ale operațiunilor audio-mentale. Capacitatea muzicii de a purta semnificații

În cele ce urmează, nu intenționăm să facem o analogie forțată între un mod de structurare a simbolurilor – specific fenomenului lingvistic, gândirii prin cuvinte – și modul, tiparul de organizare a unor sunete în muzică,

Fenomenul lingvistic, în structurarea lui logică, corespunde unui mod de structurare a fenomenelor realității, formele logice ale judecăților și raționamentelor putând fi prinse și redate – în ultimă instanță – cu ajutorul unor formule tot atât de exacte ca și ale matematicii, ale fizicii.

Aceasta duce desigur la un cu totul alt raport din punct de vedere gnoseologic și epistemologic între gândirea verbală și realitate, decât atunci când avem de-a face cu oglindirea unor idei și sentimente inspirate din realitate, în muzică. Deci, *nu despre o analogie de această natură* și în acel domeniu vrem să vorbim. O asemenea analogie simplificatoare nu ar putea decât sărăci sfera noțională, atât a gândirii verbale, cât și a gândirii muzicale, sfere distincte, oglindind activități cerebrale total diferite însă în egală măsură importante în dezvoltarea intelectului și psihicului uman. Ceea ce ne-am propus să aducem în discuție în raționamentul nostru analogic privește procesul de formare a mecanismelor cerebrale care – pornind de la reflectarea realității, au găsit treptat formele cele mai adecvate de calchiere a relațiilor observate între fenomenele acestei realități, prilejuind apariția și cristalizarea regulilor sintaxei.

Emitem o ipoteză destul de plauzibilă că, în ce privește fenomenul muzical, a existat în evoluția filogenetică un proces, în

---

[20] Logica formală studiază ideile noastre (noțiuni, judecăți, raționamente) numai sub aspectul structurii lor, adică al formei lor logice. Forma logică a unei idei este structura ei, adică modul în care sunt legate între ele elementele conținutului ei concret. Corespondentul în vorbire al acestei structuri îl constituie sintaxa.

Scanned with OKEN Scanner

anumite privinţe, asemănător. Drumul parcurs de dezvoltarea unor mecanisme nervoase audio-mentale, în evoluţia filogenetică, poate fi dedus din observaţiile făcute asupra unor *trăsături comune şi esenţiale* în limbaje muzicale total diferite, ca acelea ale muzicii europene, chineze, indiene.

Muzicologul francez Alain Daniélou[21] a cercetat vreme îndelungată, pe lângă muzica europeană, muzica acestor popoare; el arată că, dincolo de particularităţile întrebuinţării anumitor moduri, anumitor ritmuri, raporturi de volume sonore, a unei maniere anume de utilizare a vocabularului sonor – care ţine de o tradiţie, de un „dialect" (idiom) propriu unei anumite culturi muzicale – echivalentul pe planul lingvistic al fenomenului limbă (vezi pag. 54 paragraf 2), putem *observa oriunde în lume* anumite elemente esenţiale în exprimarea muzicală care *ţin de un mecanism cerebral comun:* aparatul de percepţie al omului s-a format în funcţie de anumite *raporturi numerice constante* – de *durată,* de *frecvenţă* – care apar în lumea sunetelor; în domeniul frecvenţei, de pildă, omul înregistrează într-un anumit fel raportul de octavă (raport de frecvenţă de la simplu la dublu), în alt fel cvinte, cvarte, fiecare din consonanţele imperfecte şi în alt fel disonanţele.[22]

Ipoteza privind evoluţia fenomenului muzical, despre care vorbeam mai înainte, pornea de la raţionamentul analogic, în care „modelul" mai cunoscut îl constituie evoluţia vorbirii.

---

[21] Daniélou, A. *Sémantique musicale,* Paris, 1967, Hermann; *Traité de musicologie comparée,* Paris, 1959, Hermann.

[22] Acest punct de vedere îl găsim încă din lucrarea lui H. Helmholtz, *Die Lehre von den Tonempfindungen* (Vieweg und Sohn, 1870). Folosind termenul de Tonempfindung (percepţia şi efectul psihic de „resimţire a sunetului"), el arată că acest fenomen stă la baza efectului artistic specific muzicii. În muzică nu avem de-a face cu cuvinte, ca în literatură, sau cu reproduceri ale unor obiecte exterioare, ca în artele plastice. Un singur element al picturii, *culoarea,* stă la baza unui proces asemănător celui de „Tonempfindung", bazându-se pe mecanisme specifice de percepţie a culorii (teorie uşor de înţeles pentru noi astăzi, cu datele ce le avem despre dezvoltarea specifică a fiecărui organ de simţ în legătură cu natura unei anumite categorii de semnale – acustice, electro-magnetice – primite de om din lumea exterioară). Culoarea şi sunetul reprezintă un alt fel de material de bază decât cuvântul (chiar dacă şi în literatură, înţelegerea „mesajului", a temei, presupune descoperirea unor sensuri dincolo de cuvinte). Culoarea şi sunetul impresionează, fiecare din ele, *direct un organ de simţ* care s-a dezvoltat într-un anumit fel în evoluţia filogenetică, tocmai în vederea receptării optime a *informaţiei purtate de respectivul semnal.*

Scanned with OKEN Scanner

Astfel, mecanismele vorbirii (nu numai ale fonației, dar și cele ale sintaxei, corespunzătoare formelor logice ale gândirii) apar la om în evoluția sa filogenetică ca o urmare a observării unor relații stabile și repetabile între fenomenele din natura înconjurătoare; aceasta a permis structurarea gândirii, cristalizarea unor forme logice, a unor modalități constante și eficiente de organizare a simbolurilor. Aceste mecanisme sunt comune tuturor oamenilor. Apariția și cristalizarea lor nu a fost hotărâtă de om ca un scop în sine, gratuit, ci s-a însoțit în mod necesar de un fenomen de designație. Nu există structuri logice, fără ca ele să fie folosite pentru a spune „ceva despre ceva." [23]

Putem spune, în continuare, în ce privește muzica:

Mecanismele audio-mentale de bază, simțul raporturilor de înălțime, al duratelor se dezvoltă la om în evoluția sa, ca urmare a *existenței în realitatea înconjurătoare a unor raporturi numerice constante între fenomenele acustice.*

„Perceperea succesiunii sunetelor limbii vorbite sau ale muzicii constituie o operație statistică complexă (...) care permite dezvoltarea unor scări *de măsuri în creier* (subl. ns.) pentru clasificarea mărimii deosebirilor sau similitudinilor între figurile-tip pe care le reprezintă cuvintele sau sunetele muzicale (...). Faptul că operațiile statistice de asociere pot deveni operații de măsurători cantitative, este poate faptul cel mai important în procesul care conectează percepția de acțiune mentală sau fizică.[24]

---

[23] Deși, teoretic, demarcația între sintaxă și semantică prezintă o mare importanță, practic, în vorbirea curentă nu ne putem închipui o structură corectă din punct de vedere gramatical care să nu aibă, de fapt, niciun sens. A. Joja (în *Op.cit.*, p. 279) dă exemplul unei asemenea structuri: „Piroții carulează elatic". Deși construcția gramaticală e corectă, și vedem după terminațiile cuvintelor că avem de-a face cu un subiect care înfăptuiește o anumită acțiune într-un anumit mod, enunțul respectiv este lipsit de sens din cauză că sub aspect semantic cuvintele nu au semnificații. Așadar, în practica vorbirii, formele sintactice sunt folosite pentru a transmite anumite informații sprijinindu-se pe un raport de designație între cuvinte și fenomenele, obiectele, raporturile pe care le desemnează. În același timp însă, tocmai prin faptul că deși fraza respectivă nu are sens, noi recunoaștem anumite relații între subiect, predicat, complement, ne demonstrează importanța schemelor logice și tendința generală de funcționare a mecanismelor noastre cerebrale după asemenea scheme logice.

[24] Daniélou A. *Sémantique musicale*, Paris, 1967, Hermann, p. 21.

Scanned with OKEN Scanner

Oglindirea pe scoarță a anumitor raporturi acustice constante, repetabile, creează minții umane un instrument de *semnalizare organizată*, logică. Este vorba, pe de o parte, de raporturile numerice între frecvențe, pentru care auzul, în conexiune cu alte zone de pe scoarță[25], pare să-și fi dezvoltat din filogeneză un sistem de măsurare, pe de altă parte, de raporturile de durată.[26]

---

[25] Așa cum vom vedea într-un capitol următor, există mai multe niveluri ale analizelor auditive. Analiza *pur auditivă*, efectuată la capătul nervului auditiv, e rudimentară, nu stabilește vreun raport între sunet și sens. Mecanismul de clasificare a raporturilor numerice – de frecvență, de durată – între sunete, descoperirea unor raporturi stabile și repetabile e legată de dorința de a le folosi ca instrument de semnalizare organizată; este deci un mecanism mai complex *audio-mental*, în care *auzul intră în conexiune* cu alte zone de pe scoarță. „Mecanismul nostru cerebral este făcut pentru a analiza și compara informații utile, senzații, emoții, idei (...). Creierul nostru nu este un aparat de măsură pentru elemente goale de conținut. Acest lucru este foarte evident în mecanismul audiției. Dacă auzim sunete izolate, lipsite de sens, nu putem stabili între ele decât diferențe rudimentare și imprecise. Dacă, dimpotrivă, auzim aceleași sunete reunite într-o frază inteligibilă, cele mai mici diferențe de sonoritate ne devin perceptibile (...). Mici diferențe în intonarea intervalelor, efectuate în afara unui context muzical, ne apar nesemnificative, imperceptibile, în timp ce aceleași diferențe, într-un context melodic expresiv, schimbă cu totul sensul melodiei sau al acordului." (Alain Daniélou, *Sémantique musicale*, pag. 26). Cum am spus, vom vedea mai încolo că perceperea respectivelor raporturi constituie o primă treaptă în procesele de „înțelegere" a muzicii; această operație de percepere a materialului sonor organizat după un model „logic" (adică pentru care există un corespondent în creierul subiectului care îl percepe datorită dotării sale cu o capacitate de evaluare, de identificare a respectivelor raporturi numerice), duce, în cazul unei execuții „cu sens", la un alt șir de operații complexe în mintea ascultătorului; trecând „dincolo" de învelișul sonor perceput, centrul auditiv de pe scoarță intră în asociere cu o sumă de zone – în funcție de experiența și de personalitatea ascultătorului – care îi permit acestuia să „înțeleagă" sensurile, semnificațiile muzicii. Această treaptă superioară, dătătoare de mari satisfacții estetice este obligatorie pentru realizarea oricărui demers artistic. După cum, în genere, omul care dorește să comunice un mesaj semenilor săi nu folosește structuri investite cu repetabilitate și stabilitate doar pentru a servi unui joc gratuit al minții sale, ci ca un instrument de semnalizare, tot astfel adevărata comunicare artistică nu se realizează doar prin „aranjarea" logică de către interpret a materialului sonor viu, ci prin descifrarea și redarea mai departe a sensurilor posibile ce reies din intonarea logică a discursului muzical.

[26] În ce privește raporturile de durată, trebuie să remarcăm că percepția timpului, a dimensiunilor temporale, nu corespunde întotdeauna unor măsurători numerice obiective: „Timpul uman" este întotdeauna raportat la „ceva", la anumite evenimente din viața omului. Așadar, nu pare că omul ar avea în mecanismele sale cerebrale un anumit sistem numeric exact pentru timpul

Scanned with OKEN Scanner

obiectiv. Mai curând avem de-a face cu un sistem de raporturi constante – prin modul de funcţionare a creierului – între anumite procese psiho-energetice, şi este probabil ca omul să fi descoperit, în anumite raporturi temporale obiective din lumea exterioară, un anumit corespondent al acestor procese psiho-energetice proprii. Raporturile temporale au devenit astfel un sistem de măsurare şi exprimare organizată a variaţiilor de intensitate şi de *natură* a acestor procese, ceea ce explică şi însoţirea lor de anumite raporturi dinamice, de accentuaţie între sunete. Fenomenul de ritm este legat nu numai de un mecanism de măsurare a raporturilor de durată, cât şi de această scară de măsurare a proceselor psiho-energetice care se reflectă în sunete prin modificări dinamice de la unul la altul, prin anumite raporturi de accentuaţie. Deci nu este vorba în mecanismele cerebrale de un sistem de măsurare exactă a timpului obiectiv, care prin constanţa şi siguranţa să fi determinat, în evoluţia filogenetică, folosirea lui drept instrument logic de semnalizare. Este evident însă că timpul muzical măsoară anumite *evenimente interioare* care însoţesc imaginarea, conceperea sunetelor de diferite înălţimi, şi este probabil că aceste evenimente interioare ţin de mecanisme cerebrale psiho-energetice cu o funcţionare constantă, după anumite legi, ceea ce face din ele *un posibil aparat logic*, dând o stabilitate raporturilor de durată care se referă mereu la aceleaşi măsuri, la *moduri comune oamenilor* de măsurare a evenimentelor interioare. Succesiunea duratelor sunetelor, fie egale, fie stând în anumite raporturi numerice ar fi deci expresia unui mecanism logic mental, care tinde să clasifice, să stabilească diferite raporturi numerice între *fenomenele psiho-energetice ce însoţesc intonarea* mentală sau reală a sunetelor. Acest fapt ar explica deosebirile între o numărătoare mecanică, cantitativă, a timpului, şi *organizarea timpului muzical. Aspectul logic* al mecanismului de „numărare", de clasificare *(capacitatea creierului* de a efectua asemenea operaţiuni) nu trebuie însă confundat cu *aspectul psihologic* al percepţiei în timp a duratelor sunetelor mesajului muzical. Primul se referă la mecanisme cerebrale psiho-energetice, cu o funcţionare după anumite legi constante la un creier normal. Al doilea se referă la materializarea sonoră a acestui proces de măsurare a proceselor psiho-energetice, prin atribuirea unor durate mai mari sau mai mici. Aceeaşi demarcaţie între logic şi psihologic o întâlnim şi în comunicarea verbală. Exemplul clasic (dat şi de Ath. Joja) îl constituie silogismul, raţionament în care concluzia decurge din premisă şi pare din punct de vedere temporal, a-i succeda; în realitatea logică însă nu e vorba de o succesiune în timp, exact cum ceea ce spunem când arătăm că 2 + 4 – 2 = 4 nu are caracter temporal. După cum am spus, în muzică – deşi artă prin excelenţă temporală – găsim, la o analiză aprofundată, raporturi, atemporale pe scara frecvenţei şi unele raporturi *numerice* de durată, provenite din raporturi energetice; acest lucru ne permite să-i demonstrăm *apartenenţa la marea clasă a operaţiilor mentale organizate pe scheme logice*. Aceste raporturi, ca de altfel şi cele strict matematice, intră pe făgaşul temporalităţii numai când încep să fie folosite ca instrument de semnalizare. Specificul muzicii îl constituie importanţa pe care o capătă acest factor psihologic al temporalităţii, în momentul *comunicării vii*, el constituind însăşi materializarea mesajului ce trebuie comunicat, pe când în matematică nu are importanţă, pentru păstrarea adevărului, dacă se spune lent, repezit sau cu întreruperi 2 + 2 = 4, deşi percepţia are loc necesarmente în timp. Deci, pentru

Scanned with OKEN Scanner

Faptul că memoria solicitată să compare – din punctul de vedere al frecvenței și al duratei – sunete în diferite momente ale producerii lor, recunoaște stabilitatea unor raporturi, acest fapt permite ca anumite relații sonore să se lege sistematic de diferite stări psihice.

Nu este cazul să afirmăm că există în muzică, ca și în vorbire, anumite legături precise între semnificant și semnificat; totuși, ca și în ceea ce privește fenomenul lingvistic, capacitatea muzicii de a „semnifica" este legată de o practică socială, de asocierea fenomenelor sonore cu anumite fenomene semnificative de diverse naturi, din diverse domenii, selectate de om din experiență, din contactul lui cu realitatea înconjurătoare. Astfel, semnificanții muzicii, elementele purtătoare de sens, au un raport de designație nu numai cu domeniul stărilor afective – trist, vesel, melancolic etc. – ci pot sugera mișcarea spațialitatea, zgomote și sunete din natura înconjurătoare, pot evoca temporalitatea stărilor psihice umane, elevația gândului filosofic, pot reda grotescul, contraste între caractere umane etc.

Nu este vorba însă de un cerc închis, cuprinzând numai lumea sunetelor și psihicul omului, independent de mediul exterior și de experiența socială; faptul că stările psihice sunt la rândul lor o reflectare a realității înconjurătoare, că în creierul uman se fac mii și mii de asociații dincolo de cuvinte, dar care pentru el au o deosebită semnificație, se datorează existenței gândirii verbale. Un anumit ritm nu ar putea semnifica ideea de marș (ci cel mult, l-ar putea sugera în mod naturalist, fără reverberație semnificativă în spiritul său) dacă omul nu ar fi înzestrat cu gândire verbală, dacă nu ar putea exprima în cuvinte ce semnificație are un asemenea mod de a se mișca, cum e marșul. Sugerarea prin sunete a unor

---

subiectul care efectuează raționamentele, sau pentru cel care-l ascultă, operațiile de gândire par a avea un caracter temporal din cauza desfășurării lor în timp, atât în mintea emițătorului, cât și în percepția celui ce-l ascultă. În muzică însă, acest caracter temporal al perceperii mesajului constituie unul din elementele de neînlocuit ale efectului artistic, raporturile temporale fiind, cum am mai spus, un sistem de măsurare și de exprimare organizată a unor informații privind variațiile de intensitate și de natură a proceselor psiho-energetice (fără să mai vorbim de faptul că *perceperea* mesajului muzical nu poate avea loc decât în timp). Vom vedea ce importanță prezintă pentru cercetarea agogicii înțelegerea deosebirii între logic și psihologic în muzică.

Scanned with OKEN Scanner

zgomote din natură – tunetul, murmurul izvoarelor – implică preexistenţa, înaintea sugerării lor prin sunete muzicale, a unor operaţii de gândire verbală, în care aceste zgomote au fost înregistrate de om, nu ca un aparat, ci ca având o anumită semnificaţie pentru viaţa sa.

Faptul că în muzică nu există raporturi absolut precise, făcând posibilă înscrierea lor într-un vocabular – între semnificant şi un obiect sau fenomen anume, ca în vorbire – nu pledează nicidecum pentru inexistenţa mesajului în muzică. Literatura, artă bazată pe cuvânt, are şi ea, dincolo de cuvinte, simboluri şi semnificaţii artistice, impunând omului să folosească în receptarea mesajului un întreg bagaj informaţional adunat în decursul practicii sale sociale-umane afective. Pentru a înţelege, de pildă, dincolo de subiectul unui roman, *tema*, problematica de idei, sau pentru a înţelege sensul unei fabule, al unui proverb, al unei poezii simboliste, omul nu face doar operaţia de punere în dreptul fiecărui cuvânt a semnificaţiei stricte a acestuia.

Mecanismul acestei „înţelegeri" a unor mesaje, omul îl deprinde în practica socială, obişnuindu-se să recepteze nu numai sensul cuvintelor ce i se spun, ci deseori, ceea ce „i se dă a înţelege"; mesajul unui prieten aflat în cumpănă şi care, poate, nu îndrăzneşte să ceară un ajutor direct, sau o aluzie ironică, povestirea unei întâmplări cu „tâlc", respingerea deghizată cu politeţe a unei cereri şi aşa mai departe. Viaţa de toate zilele oferă omului sute de prilejuri de a „merge la subtext", la citirea „printre rânduri". Aceste operaţii dezvoltă inteligenţa, capacitatea de detectare, de rezolvare a unor probleme complicate, imaginaţia, puterea de asociere, diversifică posibilităţile de comunicare între oameni; în ce ne priveşte pe noi, demonstrează că până şi comunicarea prin cuvânt este deseori supusă necesităţii de a-i găsi semnificaţiile prin asociere cu alte fenomene, alte experienţe trăite în realitatea înconjurătoare; demonstrează că la baza procesului de înţelegere a sensurilor, a semnificaţiilor, atât în vorbire cât şi în mesaje artistice (pentru care, desigur, e necesară şi o cultură, specifică), stă o dotare a omului cu mecanisme comune. În acest sens, ne amintim de o „tabletă" – „Grammatica nova" a revistei „Contemporanul" de acum câţiva ani, intitulată: „într-un fel şi imprecizia e utilă", privind problema delicată a relativei stricteţi a relaţiei dintre cuvânt şi sens: lingvistul Sorin Stati demonstra imposibilitatea

Scanned with OKEN Scanner

satisfacerii dezideratului exprimat de unii din semenii noştri că oamenii ar trebui *în orice împrejurare să vorbească mai bine*, în sensul de clar, precis, pentru a nu apărea confuzii. „Este oare de crezut că într-o bună zi, când oamenii vor fi învăţat să «vorbească mai bine», fiecare cuvânt şi fiecare frază vor însemna exact acelaşi lucru pentru toţi? Am ferma convingere că nu. E în firea limbajului să fie vag în sensul acesta... Este desigur o obligaţie elementară să înveţi bine ce înseamnă cuvintele pe care le citeşti şi le foloseşti, dar tot atât de elementar e şi faptul că graniţele semantice ale cuvintelor trebuie să-şi păstreze oarecare elasticitate. Numai un limbaj relativ... permite fiecărui individ să-şi exprime individualitatea. Numai un limbaj cu graniţe semantice elastice şi puţin tulburi dă oamenilor posibilitatea să toarne în tiparele lingvistice vechi conţinutul experienţelor noi. O limbă perfect precisă, totalmente precisă, ar fi o limbă sclerozată, incapabilă să se muleze pe *noutatea* fiecărui gând, pe *mişcarea* fiecărui sentiment. O limbă inutilă, care nu se va naşte niciodată." Şi noi suntem de părere că o limbă ca aceasta nu ar fi permis vreodată unui Eminescu să creeze o imagine poetică ca aceea, de pildă, din poezia *Melancolie:*

Părea că printre nouri s-a fost deschis o poartă
Prin care trece albă regina nopţii moartă...

Ne putem cu greu imagina sensul ce ar reieşi din aceste rânduri, dacă am pune în dreptul fiecărui cuvânt semnificaţia lui strictă.

Una din necesităţile vitale ale omului o reprezintă comunicarea cu alţi oameni, care a dus chiar în vorbire la o mare diversificare a combinării simbolurilor. De aici şi aviditatea cu care creierul său, în oglindirea creatoare a lumii înconjurătoare, a adoptat, ca mijloace de comunicare, de transmitere a unor semnificaţii, tipare materiale de diferite naturi, care prin faptul că prezintă raporturi constante, repetabile, pot fi organizate şi memorate ca un limbaj. Necesitatea de a mai comunica, în afară de vorbire, şi prin alte limbaje, în pofida faptului că orice comunicare e în principiu reductibilă la vorbire, se datorează unor factori complecşi. Psihicul uman este astfel alcătuit încât, atunci când se pune problema transmiterii unor informaţii, trebuie luaţi în considerare şi factori ca: eficienţa, capacitatea de cuprindere a

Scanned with OKEN Scanner

întregului în perioade limitate de timp – dincolo de care memoria nu mai poate ajuta la asamblarea datelor – anumite ritmuri specifice unor trăiri.

Dacă operaţii matematice complicate ar fi descrise prin vorbire, în loc de a se folosi simbolismul formulelor şi al semnelor matematice, perceperea întregului ar fi mult îngreunată, deducţiile şi alte şiruri de operaţii, care ar trebui făcute în continuare, nu s-ar impune cu atâta evidenţă şi rapiditate.

În relaţiile de la om la om, deseori o privire spune mai mult decât un lung şir de explicaţii. În ce priveşte privarea intelectului, a psihicului, de primirea unor comunicări prin limbaj artistic, o seamă de trăiri care au un ritm specific de desfăşurare, o sumă imensă de asociaţii care se fac pe scoarţă la receptarea unor astfel de comunicări, şi care diferă – prin imponderabile, de la om la om – nu s-ar mai produce. Personalitatea umană, cu acea coloratură specifică fiecărui om, care face posibilă convieţuirea în societate, aportul divers al fiecărui om la viaţa socială, nu ar mai exista.

Scanned with OKEN Scanner

Partea a II-a.
Informaţia şi transformările de codificare a ei în procesul interpretării pianistice

Introducere

În această secţiune a lucrării ne propunem să analizăm transformările de codificare şi decodificare pe care le suferă în muzică informaţia în drumul ei de la compozitor la interpret şi apoi la public:

I. Informaţia şi codul ei specific la nivelul emiţătorului-compozitorului;

II. Informaţia şi codul ei specific la nivelul textului muzical;

III. Informaţia şi codul ei specific la nivelul operaţiilor audio- mentale ale interpretului – capitol referindu-se la:

1. aspectul psihologic al operaţiilor de decodificare, la mecanismul de formare a reprezentărilor auditive;

– a) la un prim nivel printr-un şir de operaţii ce pot fi cunoscute şi manevrate într-o rezolvare de tip aşa-zis algoritmic şi

– b) la un nivel superior prin intrarea în funcţiune a unei gândiri creatoare puse în situaţia de a opta între mii de soluţii posibile de la acest nivel în sus, gândire euristică;

2. continuarea şi aprofundarea analizei prin detalierea acestor operaţiuni, pornind de la informaţia existentă în textul muzical.

IV. Recodificarea informaţiei – din sonorităţile imaginate în reprezentări auditive în sonorităţile pianului. Vom vedea că sunetele investite în reprezentări cu anumite calităţi sub raport acustic, oferind un mare câmp de posibilităţi combinatorii, riscă în traducerea lor la pian, în momentul execuţiei vii, să piardă capacitatea de a vehicula întreagă această încărcătură

Scanned with OKEN Scanner

informaţională din cauza câmpului mai restrâns de posibilităţi combinatorii oferit de calităţile acustice ale sunetelor pianului. Vom analiza mecanismele care permit înlăturarea acestui neajuns, şi care evită deformarea în execuţia pianistică a informaţiei conţinute în imaginile muzicale făurite în auzul interior de interpret.

V. Informaţia şi codul ei specific la nivelul proceselor motorice ale interpretului (tehnica pianistică). Vom analiza condiţiile pe care trebuie să le întrunească tehnica pianistică în dozarea energiilor imprimate clapelor pentru a permite interpretului să redea la pian exact sunetele în dozajele ce pot traduce cel mai adecvat, fără deformări, imaginile auditive concepute interior.

În această parte, abordarea problematicii din punctul de vedere al psihologiei cibernetice va permite punerea de acord şi sistematizarea unei serii de explicaţii parţiale oferite de diferite discipline ştiinţifice ca acustica, lingvistica, teoria muzicii, biomecanica etc., precum şi a multiplelor cunoştinţe existente până acum în pedagogia pianistică privind rolul auzului, al unei analize raţionale a textului în învăţarea unei piese, rolul libertăţii, al relaxării, al aparatului pianistic mare şi mic în tehnică etc. Dacă am apelat la psihologia cibernetică pentru a aborda această problematică, nu am făcut-o de dragul „noului" cu orice preţ, ci numai pentru că însăşi practica ne-a dezvăluit că anumite cunoştinţe nu-şi pot arăta roadele până la capăt şi riscă chiar să intre în contradicţie unele cu altele, fără o anumită explicaţie logică a condiţionării fenomenelor implicate. Ne-am propus urmărirea ca pe un fir roşu, fără hiatus-uri, a ceea ce se întâmplă în mintea pianistului între diferitele operaţii pe care i le solicită interpretarea unei opere muzicale – de la descifrarea textului, până la redarea lui la instrument; în această sarcină pe care ne-am asumat-o şi căutând diferite explicaţii ştiinţifice, am ajuns să ne dăm seama că din cauza naturii diferite a operaţiilor implicate în interpretarea pianistică, procedeele şi explicaţiile existente în pedagogia actuală – deşi foarte justificate fiecare în parte pentru domeniul de operaţii chemate să le rezolve – pot eventual intra în contradicţie subminându-şi reciproc eficienţa. De pildă, libertatea şi relaxarea în tehnică, luate ca atare, pot servi în cazuri fericite unei exprimări nestingherite a unor intenţii creatoare, dar pot şi favoriza o monotonie şi lipsă de participare a auzului creator, după cum o

Scanned with OKEN Scanner

stimulare a funcţiilor auditive pocite deseori duce la o crispare a aparatului pianistic, o preocupare pentru acurateţea redării textului poate duce la frânarea oricărui aport creator, după cum şi dezvoltarea personalităţii şi a imaginaţiei poate duce la atitudini mai puţin riguroase, la libertăţi nepermise faţă de textul muzical.

Singură o viziune cibernetică asupra comportamentului pianistic poate oferi explicaţii în ce priveşte fenomenele ce se întâmplă la graniţa dintre diferitele operaţii cerute interpretului, pocite urmări acel element comun, informaţia, care suferă de la o operaţie la alta diferite transformări de codificare, dar care, într-o interpretare bună, nu se distorsionează, nu se deformează prin trecerea de pe un cod pe altul, existând mereu echivalenţe, traduceri adecvate ei. Cum însă arta pianistică şi pedagogia tradiţională au încetăţenit diferite noţiuni care au intrat în practică şi în obişnuinţă, ne vom strădui ca, în ciuda abordării cibernetice – necesare – a problematicii operaţiilor interpretării pianistice, să evităm folosirea numai a unor termeni încetăţeniţi în cibernetică. Ne vom strădui să adoptăm treptat – corespunzător acestora – unii termeni mai uzuali în specialitatea noastră şi care totuşi să sugereze caracterul operaţiilor ce le desemnează.

Temele capitolelor acestei părţi – enunţate anterior sub denumirea care corespunde viziunii cibernetice ce am adoptat-o, vor apărea aşadar, pentru o mai uşoară înţelegere a lor şi cu următoarele subtitluri:

I. Semnificaţia şi materialul sonor – la nivelul compozitorului;

II. Textul muzical ca mijloc de comunicare între compozitor şi interpret;

III. Comportamentul interpretului în descifrarea fidelă a textului şi elaborarea unei imagini muzicale.

IV. Comportamentul interpretului în traducerea imaginii muzicale din reprezentări în sonorităţile pianului.

V. Tehnica pianistică. Condiţii comportamentale şi fizic-mecanice pentru subordonarea tehnicii comenzilor auzului interior.

Scanned with OKEN Scanner

Capitolul I.
Informaţia şi codul ei specific (semnificaţia şi materialul sonor) la nivelul compozitorului

Aşa cum arată şi compozitorul Pascal Bentoiu, operaţiile audio-mentale, ale „gândirii muzicale" a compozitorului, se desfăşoară în reprezentările auditive ale acestuia, pe un cod sonor.

În cazul unor compozitori experimentaţi, această desfăşurare poate apărea „prescurtată" (ca şi multe operaţii curente ale gândirii verbale, care se desfăşoară vertiginos, aparent în lipsa cuvintelor) numai cu concluziile finale. Acest fenomen – ca şi în gândirea verbală prescurtată – nu înseamnă că operaţiile audio-mentale ale demersului componistic s-ar produce în lipsa în auzul interior a suportului sonor, ci doar că datorită experienţei, multe operaţii s-au automatizat, respectivii creatori nemaifiind conştienţi de ele. Producerea lor în acest fel este însă condiţionată, de bună seamă, la începutul formării muzicianului respectiv, de existenţa unor reprezentări auditive corespunzătoare structurilor şi raporturilor sonore cu care compozitorii operează în conceperea muzicii (la fel cum gândirea verbală prescurtată nu ar fi posibilă fără existenţa la început a unor formulări complete în cuvinte a unor idei).

Gândirea muzicală, operând cu sunete, în sfera ei particulară, nu intră gândirea verbală *despre muzică;* gândirea despre procedeele şi tehnicile de compoziţie este o gândire verbală, exprimabilă prin cuvinte; deşi tehnicile, procedeele respective ajută la educarea unor deprinderi, ajută manifestării gândirii muzicale pe planuri superioare, punându-i la dispoziţie mijloacele de exprimare, ele nu trebuie confundate cu gândirea muzicală. În munca compozitorului, deşi procesele tehnologice pot avea momente de întrepătrundere cu cele de creaţie, *ele sunt însă fundamental diferite.*

Aşadar, gândirea muzicală la nivelul compozitorului – şi respectiv materialul sonor, pe care el doreşte să-l transmită publicului prin intermediul interpretului – este vehiculată, este

Scanned with OKEN Scanner

purtată de un cod sonor în reprezentările sale auditive; el folosește infinitele posibilități de a combina calitățile de înălțime, durată, timbru, intensitate, încadrându-le în schemele logice ale unui mod de gândire și respectând anumite reguli gramaticale.

Scanned with OKEN Scanner

Capitolul II.
Informaţia şi codul ei specific la nivelul textului muzical[27] (textul muzical ca mijloc de comunicare între compozitor şi interpret)

Materialul sonor organizat în reprezentările auditive ale compozitorului nu poate fi transmis publicului decât prin intermediul interpretului care ia cunoştinţă de el din codul pe care îl reprezintă semnele grafice ale textului muzical.

Ne propunem să analizăm aici natura acestui cod.

Textul muzical nu are corespondenţă în „alfabetul" său, în sistemul său de semne, pentru întregul „alfabet" al calităţilor sunetelor muzicale; cu alte cuvinte, textul nu poate consemna cu precizie toate calităţile fiecărui sunet, aşa cum apar ele în reprezentările auditive, ci conţine doar indicaţii orientative în ce priveşte dinamica, timbrul şi expresia în genere.

Interpretul trebuie totuşi – prin intermediul acestui text care nu defineşte complet lumea sonoră a operei muzicale – să ajungă la informaţia iniţială, dându-i un înveliş sonor cât mai apropiat – din punctul de vedere al unor criterii logice, semantice şi stilistice – de cel imaginat de compozitor.

Aceasta constituie un specific al comunicării prin muzică, orice operă, într-o redare cât de fidelă, fiind totuşi recreată de interpret. Imaginarea de către acesta a operei muzicale în reprezentări auditive – la un stadiu finit de concert – are (datorită efectuării, cu prilejul fiecărei execuţii, a operaţiilor logice necesare) un caracter stabil: redarea are loc cu fiecare nouă execuţie, în anumiţi parametri stabili ai unor combinaţii dinamice şi timbrale, nefiind totuşi niciodată absolut identică de la o execuţie la alta.

Trebuie să remarcăm aşadar în ce priveşte natura codului pe care îl reprezintă textul muzical, că, pe de o parte, nu ar fi posibilă pentru compozitor notarea, şi nici pentru interpret „nimerirea"

---

[27] Este vorba de textul muzical în repertoriul „tradiţional" – până la aleatorism.

Scanned with OKEN Scanner

sunet de sunet, exact, a calităţilor imaginate de compozitor; pe de altă parte, acest lucru nu ar fi nici de dorit, întrucât ar duce la „încremenirea" şi deci la uzarea operei muzicale prin repetarea ei identică cu fiecare nouă execuţie; nu ar mai fi posibilă nici contemporaneizarea operei în interpretare, aceasta pierzându-şi caracterul creator.

Ce procese desemnează atunci termenii de „fidelitate faţă de text" sau de „aport creator al interpretului"?

Vom porni de la ideea – verificată în practica unor interpreţi de valoare – că textul muzical permite interpretului o perfectă cunoaştere a intenţiilor compozitorului. Din cele arătate mai înainte reiese însă că o comunicare între compozitor şi interpret nu se realizează doar la nivelul unor „corespondenţe" de alfabete: după cum am mai spus, textul nu oferă indicaţii complete şi precise asupra *calităţilor fiecărui sunet*, şi nici nu ar fi de dorit ca acest lucru să se întâmple.

Deci, transmiterea informaţiei de la compozitor la interpret, prin intermediul textului, nu se produce la nivelul decodificării fiecărui semn *luat izolat*. Asupra procesului care are loc în „deducerea" cu justeţe de către interpret a calităţilor neconsemnate în text, o anumită „optică" a psihologiei cibernetice poate aduce lămuriri substanţiale. Vom vedea astfel că în studiul conţinutului *oricărui proces de comunicare* nu putem ţine seama numai de aspectul cantitativ al informaţiei transmise, ci şi de cel calitativ, de dimensiunea ei semantică.

Latura cantitativă a informaţiei se referă la încărcătura informaţională a unui mesaj, *independent de semnificaţia şi utilitatea lui pentru destinatar*, luându-se în considerare simplul fapt al transmiterii sau netransmiterii unor semnale distincte şi numărul lor. În estimarea cantitativă a informaţiei va interesa deci determinarea cantităţii de informaţie care a pornit de la sursă, şi a cantităţii care ajunge, de fapt, la destinatar.

Comunicarea *efectivă* între emiţător şi destinatar este însă legată de *dimensiunea semantică a informaţiei*, de transmiterea ei într-o „limbă cunoscută" (în care fiecare cuvânt are aceeaşi semnificaţie pentru el şi pentru emiţător), de existenţa unor „reguli gramaticale" comune, destinatarului oferindu-i-se informaţia

Scanned with OKEN Scanner

organizată în secvenţe ordonate, inteligibile. În schimb, *dacă această condiţie este îndeplinită*, există posibilitatea pentru destinatar de a recepta un mesaj incomplet cantitativ (desigur, numai într-o anumită măsură) – deci, în lipsa unor elemente care *pot fi deduse, dacă sunt păstrate în mesaj elementele cu cea mai mare încărcătură informaţională*. (De pildă, în textul muzical, lipsa unor indicaţii precise de dinamică, timbru şi expresie pentru fiecare sunet în parte poate fi suplinită datorită faptului că, prin notarea exactă a înălţimii şi duratei sunetelor, interpretul ia contact cu anumite relaţii care constituie elemente importante de limbaj.) Fenomenul are loc datorită funcţionării – la nivelul percepţiei – a unui mecanism de autoreglare, propriu sistemelor cibernetice, mecanism care *corectează* percepţia, făcând ca mesajul să fie înţeles, destinatarul completându-i fără dificultate lipsurile. Acest lucru prezintă o deosebită importanţă pentru clarificarea modului cum ajunge interpretul să recepteze mesajul compozitorului, în ciuda faptului că textul muzical nu cuprinde integral toată *cantitatea* de informaţie emisă de el în momentul creaţiei. (Cel mai grăitor exemplu îl constituie pentru noi textele *originale* pentru pian ale lui Bach, care nu conţin niciun fel de indicaţii dinamice, timbrale.)

Apare clar în primul rând că o abordare doar cantitativă a informaţiei din text – acesta fiind şi aşa incomplet sub acest aspect – nu permite stabilirea tuturor detaliilor sonore (indicaţiile dinamice, de timbru şi expresie apărând sporadic, doar „în mare", ele având în plus şi un caracter relativ: un *forte* într-o ţesătură armonică bogată necesită un alt nivel sonor decât un *forte* într-o ţesătură transparentă).

Mecanismul de autoreglare a percepţiei acţionează la om în cazurile cele mai obişnuite ale vieţii de toate zilele, cu condiţia ca subiectul respectiv să cunoască din experienţa anterioară categoria, clasa din care face parte obiectul perceput şi ca în prezentarea lui – chiar incompletă – să fie păstrate elementele cu cea mai mare încărcătură informaţională din punct de vedere semantic. De pildă, vederea unui pătrat cu desenul laturilor mai şters, puţin întrerupt, nu împiedică recunoaşterea lui dacă omul cunoaşte ce este un pătrat, şi dacă apar clar în imagine unghiurile drepte şi distanţa egală dintre laturile opuse. În acelaşi mod, farmaciştii descifrează reţetele cele mai neciteţ scrise, datorită faptului că pe reţete

Scanned with OKEN Scanner

figurează, alături de medicamentele prescrise, și diagnosticul, că există o relație între acestea, farmaciștii posedând cunoștințe privind medicamentația respectivă. În genere, oamenii maturi, cu experiență, citesc mai ușor un scris de mână neciteț decât un copil care este încă în stadiul să citească literă cu literă, și la care autoreglarea nu poate funcționa din lipsă de suficiente cunoștințe.

Putem da un alt exemplu care ilustrează mai bine deosebirea dintre aspectul cantitativ al informației și cel semantic; un text literar, pregătit pentru tipărire, este corectat, luându-se literă cu literă, semn cu semn, verificându-se prezența tuturor și ordinea lor din textul inițial. Este indiferent dacă zețarul respectiv înțelege sau nu semnificația textului dat. Teoretic, el poate nici să nu cunoască limba respectivă; totuși, el va face ca textul dat să fie corect tipărit, controlând ca din punct de vedere *cantitativ* să fie cuprinsă întreaga informație emisă de sursă. Cu această cantitate va veni în contact și cititorul care va citi acest text.

Totuși, primirea efectivă a comunicării, a mesajului, nu s-ar putea realiza dacă textul respectiv nu ar fi emis de la sursă după anumite reguli gramaticale, aceleași pe care le cunoaște și cititorul, și într-o limbă cunoscută acestuia. Realizarea efectivă a comunicării e legată de aspectul *calitativ* al informației, de dimensiunea ei semantică.

Cu atât mai prețioase sunt pentru interpret elementele care apar în text și care, deci, trebuie foarte corect citite; ele îi vor permite reconstituirea sonoră completă, prin faptul că sunt organizate în anumite *relații, structuri* „gramaticale", „inteligibile", pe care el le poate deslușì după reguli specifice logicii muzicale. *Încărcătura lor semantică bogată va declanșa mecanismele sale de autoreglare a percepției, îl va face să audă interior* sunetele cu toate calitățile adecvate.

Asemenea operații de autoreglare vom mai întâlni și la alte niveluri de recodificare a informației în procesul interpretării pianistice (în formarea reprezentărilor auditive, așa cum am văzut, în traducerea sonorităților imaginate, în sonoritățile pianului, în tehnică, în controlul auditiv extern), ca un mecanism deosebit de fin și complex. Unul din marile merite ale ciberneticii este tocmai de a fi pus în evidență anumite trăsături comune de funcționare a unor sisteme în aparență foarte deosebite ca: sistemul om (și, în ce

Scanned with OKEN Scanner

ne interesează pe noi, diversele subsisteme ale acestuia), diferite sisteme biologice, sociale, economice și, chiar în afara naturii vii, sistemele automate. Toate acestea funcționează pe principiul *comenzii și controlului;* adică între diferitele lor subansambluri există legături directe, din direcția organelor de comandă către cele efectoare, și legături inverse – de control, de autoreglare – care funcționează pe *principiul conexiunii inverse*[28], aducând informații asupra felului cum decurge o acțiune și a corectărilor ce ar fi necesare, de la organele efectoare către cele de comandă.

Vom analiza mai pe larg în capitolele următoare condițiile în care se petrece acest fenomen, condițiile în care structurile gramaticale deslușite în text duc la înțelegerea mesajului, la corectarea percepției și la completarea elementelor lipsă în text, la apariția în auzul interior al interpretului a unor imagini sonore, cu toate calitățile sunetelor bine definite.

Deocamdată vom puncta doar câteva idei necesare definirii în continuare a codului pe care îl reprezintă textul muzical și a naturii proceselor de decodificare a lui.

Așa cum am spus, textul, prin precizarea înălțimii și a duratelor sunetelor, oferă interpretului elemente de mare încărcătură informațională, întrucât avem de a face:

a) pe de o parte, cu elementele de structură logică, specifice muzicii, indiferent de limbaj: relații de frecvență, relații de durată, adică acele raporturi numerice între fenomene acustice cu care creierul uman are predispoziția de a opera logic;

b) pe de altă parte, cu elemente ale unui limbaj anume, cunoscut și adoptat într-o practică social-istorică, bazat pe modalități de la structura intervale în scări de 5, 7, 12 sunete, pe structuri ritmice specifice unor popoare anume, unui stil anume, pe

---

[28] Conexiunea inversă funcționează diversificat, după natura operațiilor ce trebuie corectate. Întâlnim în lucrări de specialitate (Golu M. *Principii de psihologie cibernetică*, Ed. Științifică și Enciclopedică, București, 1975), diferite tipuri de conexiune inversă, pe care nu găsim necesar să le enumerăm; dacă menționăm doar diversitatea lor, o facem pentru a ajuta la înțelegerea aspectelor foarte diferite pe care le îmbracă; același principiu al conexiunii inverse pe care se bazează corectarea traiectoriei unei nave cosmice (în funcție de informațiile furnizate de ea Centrului spațial respectiv) stă și la baza corectărilor acțiunii mâinii omului în apucarea unui creion, sau în exemplele amintite mai sus.

Scanned with OKEN Scanner

structuri armonice specifice, structuri formale etc.

Aşadar, prima din condiţiile necesare completării prin autoreglare a acestor relaţii logice şi funcţionale între sunete cu calităţi de timbru şi dinamică adecvate este îndeplinită prin natura însăşi a textului muzical, întrucât în text sunt prezente elemente cu mare încărcătură informaţională.

A doua condiţie pentru funcţionarea acestui mecanism priveşte pe interpret: el trebuie să poată opera cu sunete – să aibă o educaţie corespunzătoare punerii în funcţiune a mecanismelor logice pentru care creierul uman are în genere o predispoziţie, şi să cunoască limbajul muzical respectiv (la diferite niveluri de evoluţie, bineînţeles; nu e vorba, de pildă, pentru foarte tineri elevi pianişti de o cunoaştere teoretică a tuturor subtilităţilor gramaticii muzicale, cât de practicarea corectă a ei – exact cum în deprinderea limbii materne este importantă deprinderea unei vorbiri corecte gramatical, chiar înainte de cunoaşterea teoretică a gramaticii). Mecanismul de autoreglare funcţionează deci numai dacă, în mod conştient sau inconştient, interpretul are stocat în memoria sa (prin educaţie) un bogat tezaur informaţional privind relaţiile de intensitate şi de timbru cele mai expresive, în raport cu structura muzicală, cele mai adecvate punerii în valoare a structurilor logice gramaticale, ale muzicii în genere, precum şi ale limbajului melodic, armonic, ritmic specific.

Reprezentându-şi relaţiile sonore din text, interpretul le investeşte, datorită acestui bagaj informaţional, cu toate calităţile sunetului viu şi odată cu aceasta, aduce şi anumite prelucrări, contribuţii la informaţia iniţială, fără a o denatura. Respectul faţă de text va fi realizat prin *efectuarea întocmai a operaţiunilor logice*, prin atribuirea unor relaţii dinamice şi de timbru adecvate redării structurilor „gramaticale", adică prin recodificarea informaţiei din text într-o haină intonaţională logică ce deschide interpretului o poartă către înţelegerea sensurilor adânci ale operei muzicale. Un prim aport creator al interpretului, o primă prelucrare a informaţiei iniţiale apare chiar la acest nivel, prin anumite particularităţi intonaţionale diferite de la om la om. Aportul interpretului mai apare, cum vom vedea, la nivelul atribuirii unor sensuri, unor semnificaţii frazelor, pauzelor, respiraţiilor, asamblării operei într-un tot semnificativ;

Scanned with OKEN Scanner

creativitatea interpretului e condiționată de o atitudine obiectivă față de textul muzical care stă la baza muncii sale. O decodificare a textului cu o atenție deosebită pentru aspectul semantic, fără atribuiri arbitrare și la voia întâmplării a unor sonorități nelegate logic de cele scrise în text, constituie un prim-pas important în înțelegerea spiritului operei muzicale. Aportul creator pe care îl aduce de aici încolo interpretul, adâncind semnificațiile dorite de compozitor, exprimarea lor în intonații de mare forță emoțională, depind în mare măsură de sensibilitate, de gradul de cultură, experiență afectivă, maturitate, mediu și, bineînțeles, de calitatea educației muzicale primite.

Așadar, textul muzical este un cod care nu trebuie abordat numai sub aspect cantitativ, ci și sub aspect semantic. Decodificarea lui, completarea în reprezentările interpretului a calităților dinamice și de timbru – ce nu sunt indicate în text pentru fiecare sunet în parte – se produce datorită mecanismului de autoreglare care funcționează dacă interpretul are o practică a gramaticii muzicale și o experiență auditivă privind calitățile de sunet cele mai adecvate redării structurilor gramaticale. În acest proces, interpretul adâncește creator semnificațiile dorite de compozitor.

Scanned with OKEN Scanner

Capitolul III.
Informaţia şi codul ei specific la nivelul operaţiunilor audio-mentale ale interpretului. (Comportamentul interpretului în descifrarea fidelă a textului şi elaborarea unei imagini muzicale.)

III.1. Aspectul psihologic al operaţiunilor audio-mentale ale interpretului. Formarea reprezentărilor auditive şi operaţiile de gândire algoritmică şi euristică în receptarea şi prelucrarea de către interpret a informaţiei din text.

Fiziologia sistemului nervos ne arată că în circumvoluţii, pe lângă câmpurile de recepţie a excitaţiilor senzoriale (olfactive, vizuale, auditive, gustative, tactile) se adaugă, după gradul de activitate psihică a animalului, câmpurile de asociere, graţie cărora orice excitaţie care ajunge la scoarţă se poate asocia cu orice activitate a organismului. Deosebirea dintre om şi animale stă în marea întindere a câmpurilor de asociere la om, datorită cărora „o funcţie psihică, oricât de evoluată ar fi ea, este capabilă încă de evoluţie (...) prin legături şi combinaţii din ce în ce mai complexe între diversele celule nervoase, între diversele câmpuri arhitectonice".[29] Se explică astfel existenţa la nivelul scoarţei cerebrale a diferitelor planuri de evoluţie a uneia şi aceleiaşi funcţii. Capacitatea de reprezentare (de a-şi forma reprezentări) a omului e condiţionată de gradul de evoluţie a funcţiei respective. Reprezentările „reflectă într-o formă specifică obiectele reale, prin îmbinarea elementelor intuitive, a impresiilor sensibile, *cu generalizarea unor trăsături mai semnificative ale acestora*. În acest fel, reprezentările constituie veriga de trecere de la senzorial la logic în cunoaşterea umană".[30]

---

[29] Roşca Al. (sub. red.), *Psihologie generală*, Bucureşti, 1966, Ed. Didactică şi Pedagogică.

[30] Idem, *Op.cit.*, p. 125.

Scanned with OKEN Scanner

Cu cât analizatorul senzorial respectiv va fi mai evoluat, prin formarea unor asociaţii cu centri mai numeroşi de pe scoarţă, cu atât omul va desprinde mai bine trăsăturile esenţiale ale stimulilor obiectivi în contactul cu care au avut loc respectivele senzaţii. În reprezentările pe care şi le va forma – în lipsa obiectului – îi vor apărea pe primul plan trăsăturile cele mai caracteristice ale acestuia. „Caracterul mai accentuat sau mai şters al reprezentării se manifestă în funcţie de *gradul de prelucrare* a impresiilor senzoriale pe care se bazează ele, de rolul şi importanţa pe care o prezintă imaginea dată în activitatea principală a individului ca şi în funcţie de particularităţile personalităţii sale." [31]

Raportând la analizatorul auditiv cele arătate mai sus, putem spune că chiar la unul şi acelaşi om există o scară extraordinar de diferenţiată a analizelor auditive, după interesul pe care îl prezintă pentru el stimulii auditivi:

a) Această scară începe la oameni, în genere, de la simpla percepţie prin analize elementare, efectuate la capătul nervului auditiv – fără alte asociaţii complexe pe scoarţă – a calităţilor sunetelor ca atare: înalt, tare, scurt, fără a antrena vreo judecată de valoare, vreo apreciere a semnificaţiei acestor calităţi. (Asemenea analize nu sunt „duse mai departe", se produc în legătură cu stimuli ce nu interesează viaţa şi activitatea omului şi care, de îndată ce sunt percepuţi, sunt eliminaţi de pe planul conştiinţei.)

b) Restul scării cuprinde procese foarte diferenţiate: de îndată ce se produce o apreciere asupra semnificaţiei unui stimul, înseamnă că avem de-a face cu asocierea zonei auditive cu alte zone de pe scoarţă (ducând la analize de diverse grade de complexitate), în funcţie de genul de informaţie către care este antrenată atenţia; capacitatea omului de a integra sunetele, de a le identifica, de a înţelege semnificaţiile purtate de sunete depinde de natura şi diversitatea acestor asociaţii care se fac pe scoarţă.

Această scară diferenţiată a analizelor auditive o găsim, atât la meloman, cât şi la profesionist, şi la tinerii muzicieni în formare. Din punctul de vedere al auzului muzical al profesionistului, nu prezintă niciun interes analizele elementare pe care le-am găsit la începutul respectivei scări (punctul a) şi care ţin de activitatea

---

[31] Idem, *Op.cit.*, p. 218.

Scanned with OKEN Scanner

izolată a nervului auditiv (decât, cel mult, ca indiciu al funcționării normale a acestui organ de simț). La formarea melomanului, simpla percepție își are importanța ei, repetarea ei ducând treptat la trezirea interesului pentru muzică.

În schimb, prezintă mare interes, atât pentru profesioniști, cât și pentru auditor, capacitatea în genere de a face asociații cu alți centri de pe scoarță, și care va favoriza intrarea în asociere a unor centri legați anume de efectuarea unor analize ale sunetelor muzicale, din punctul de vedere al relațiilor lor logice, al sensurilor pe care le poartă. Lăsând la o parte prima treaptă a simplei percepții, vom împărți în două clase, după anumite caracteristici esențiale, *analizele auditive complexe* în care participă o mare varietate de zone de pe scoarță.

1. *Analizele funcționale* ale sunetelor, din punctul de vedere al relațiilor lor reciproce, al funcțiilor în frază, în planul sonor respectiv sau față de un alt plan sonor suprapus. Auzul funcțional presupune capacitatea de memorare și comparare a înălțimilor și duratelor, capacitatea de a memora și raporta una la alta diverse structuri sonore și de a aprecia – în diverse grade bineînțeles, după pregătirea și dotarea subiectului respectiv – specificul organizării logice pe coordonatele timpului și spațiului muzical.

2. *Analizele semantice:* auzul conlucrează cu alți centri de pe scoarță, unde sunetele, relațiile lor, construcția muzicală sunt integrate și analizate din punctul de vedere al sensului, al semnificațiilor, al ideilor și sentimentelor pe care le transmit; omul percepe sunetele cu calități expresive mai complexe – „poetice, tăioase, ferme, calde, triste" – caracterul frazelor este liric, dramatic, filosofic, meditativ etc.

Așa cum am arătat, *capacitatea de reprezentare* e condiționată de gradul de evoluție a funcției respective, de tezaurul de impresii senzoriale acumulate și selecționate; iată de ce, în ce privește reprezentările auditive, putem stabili două mari clase corespunzătoare celor două clase de analize auditive complexe:

1. Cele care folosesc bagajul sonor – acumulat din experiențe senzoriale anterioare – pentru a imagina interior sunete în relații logice, funcționale, cu calități de dinamică și timbru adecvate;

2. Cele în care sunetele apar și ca purtătoare de semnificații poetice, filosofice etc.

Scanned with OKEN Scanner

Mai pe larg spus, capacitatea de analiză a relațiilor structurale este însoțită de o capacitate de reprezentare cu atât mai mare cu cât interpretul cunoaște mai bine limbajul muzical, este educat să opereze cu structuri logice sonore, adică a tezaurizat, a memorat selectiv raporturile de intensitate și de timbru care pun cel mai adecvat în valoare structurile muzicale. Datorită acestui depozit de informații din memoria sa, devine posibilă, în momentul decodificării textului, apariția sunetelor în reprezentări, nu numai cu calitățile notate cu precizie în text care – ca date luate în sine – nu sunt suficiente pentru definirea sunetului viu, ci în tot complexul dinamic și timbral al unei execuții reale.

Tot astfel, capacitatea de analiză semantică, a semnificațiilor sunetelor, este însoțită de o capacitate de reprezentare a unor imagini artistice purtătoare de bogate sensuri, în a căror elaborare sunt antrenate o mare varietate de câmpuri arhitectonice de pe scoarță, sunetele muzicale fiind asociate cu imagini vizuale, cu spațiul, cu mișcarea, cu stări, trăiri, sentimente, idei.

Există o ordine cronologică în munca interpretului, între aceste clase de reprezentări: imaginile muzicale dăltuite dinamic și timbral, într-o haină intonațională vie în auzul interior, pentru a răspunde la început unor cerințe ale logicii, sunt prelucrate în continuare în reprezentări, pentru a răspunde unor cerințe ale semanticii, pentru a valorifica la maximum limbajul sunetelor, a exprima sensurile mesajului muzical.

Personalitatea, sensibilitatea, inteligența, cultura interpretului contribuie la transformarea relațiilor logice muzicale, stabilite la nivelul anterior de reprezentare auditivă, în relații expresive, semnificative; sunetele capătă calități expresive deosebite, vorbesc, comunică, frazele se construiesc cu sens; înlănțuirea lor, la început corectă muzical – respectând anumite legi ale gramaticii și formei muzicale – capătă și o motivație psihologică.

Așadar, într-o decodificare fidelă a textului, cu grija de a nu denatura informația transmisă de compozitor, totuși, operațiile de deslușire a sensului muzical sunt neapărat însoțite și de o prelucrare a informației inițiale, de un aport creator al interpretului, fără de care opera nu ar purta, în ciuda trecerii anilor,

Scanned with OKEN Scanner

mereu amprenta prezentului, a epocii anume în care trăiesc interpretul şi publicul.

Nu trebuie însă înţeles prin aceasta că ceea ce transmite compozitorul constituie numai un pretext pentru interpret de „a se desfăşura" creator. Operele muzicale valoroase se caracterizează printr-o dublă reuşită: sub aspect logic şi sub aspect semantic. Structura lor logică nu constituie doar o reuşită formală, dovedind inventivitate în construcţie şi stăpânire a unei tehnici componistice, ci permite exprimarea unor idei şi sentimente de interes major, pe care omul din toate veacurile le simte ca pe ale sale. Acest mesaj este valorificabil prin reelaborarea lui creatoare, odată cu fiecare nouă epocă, cu fiecare nou interpret, cu fiecare nouă execuţie.

Păstrarea în aceste condiţii a unui echilibru între respect faţă de text şi aport personal creator se bazează pe o judicioasă echilibrare a operaţiilor de reprezentare auditivă: acordarea unui timp suficient de studiu, pentru punerea în valoare a structurilor logice ale operei, datorită auzului funcţional, apoi deslușirea semnificaţiilor purtate de relaţiile dintre sunete. Atribuirea prea timpurie, în studiu, în mod arbitrar, a unor semnificaţii, trecând peste structurile gramaticale corecte, duce la încălcarea intenţiilor compozitorului, ţine de un subiectivism al interpretului, care foloseşte sunetele operei pentru a-şi etala propriile sentimente, fără a se strădui să le descopere pe acelea ale compozitorului; acestea nu apar, nu se dezvăluie decât dacă, mai întâi, este pusă în valoare, dinamic şi timbral, logica raporturilor între sunete (bineînţeles, la interpreţii foarte evoluaţi, rezolvarea acestei prime operaţiuni se face aproape odată cu prima citire a textului; acest fapt nu scuteşte pe interpreţii mai neexperimentaţi să atribuie un loc important operaţiilor la nivelul auzului funcţional. Este drept însă că după această etapă, dacă nu se merge mai departe la semnificaţie, interpretările respective „seamănă" între ele – cum se întâmplă adesea la interpretări „corecte", „curate", „de şcoală"). Diversificarea mare a interpretărilor începe acolo unde se produc elaborări deosebite, la nivelul analizelor semantice şi a reprezentărilor corespunzătoare. Este ca şi cum am avea de-a face cu un copac a cărui arborescenţă – multitudine de ramuri cu subramificaţii – ar începe de-abia de la o înălţime mai mare: operaţiile logice de punere în valoare a structurilor textului

Scanned with OKEN Scanner

înscriindu-se în anumiţi parametri şi nepermiţând o varietate prea mare de interpretări *la acest nivel; în felul acesta însă se asigură respectul faţă de text*, şi toate operaţiile creatoare de atribuire a unor semnificaţii *pornind* de la structuri logice bine puse în valoare se pot diversifica, însă numai de la acest nivel în sus.

Acest fenomen se datorează *mecanismelor diferite* prin care se efectuează cele două feluri de operaţii.

Relaţiile de frecvenţă şi durată, precum şi elementele de limbaj melodic, armonic, ritmic, determină în mod obiectiv şi necesar anumite relaţii de timbru şi intensitate – aceasta constituind o condiţie fundamentală a respectării textului. Auzul marilor interpreţi, ca mesageri ai epocii lor, a fost educat să selecteze din noianul de posibilităţi expresive oferite de întreg câmpul instrumentelor muzicale, calităţile cele mai expresive în raport cu situaţia dată. Această selecţie, prin faptul că porneşte de la modelele sonore încercate şi verificate ca cele mai expresive, are *nu* un caracter individual, particular pentru fiecare subiect în parte, *ci se constituie într-o trăsătură a gustului unor colectivităţi*, devine un limbaj pentru muzicieni şi melomani, impunându-se, prin obişnuinţă şi educaţie, *şi* publicului larg. Datorită acestui fapt, pentru decodificarea textului şi atribuirea sonorităţilor care să permită apoi găsirea sensului muzical dorit de compozitor, nu există mii de soluţii posibile ele sunt îngrădite în anumiţi parametri, dincolo de care auzul nu mai percepe coerenţa şi logica legăturii între sunete. Putem compara, acest gen de soluţionare a problemei cu rezolvările unor probleme din alte domenii – printr-un număr mic de soluţii posibile – numite *rezolvări algoritmice;* facem această comparaţie pentru a delimita mai bine specificul operaţiilor executate la acest nivel al funcţiei auditive, spre deosebire de operaţiile creatoare, de prelucrare a acestei prime imagini logice muzicale obţinute, şi în care intră în joc o mulţime de centri de pe scoarţă, în, funcţie de personalitatea interpretului (ca rezultat şi al unei ambianţe particulare a unei epoci anume), operaţii care se bazează pe o gândire *euristică*.

Scanned with OKEN Scanner

III.2. Mecanismele recodificării informației din textul muzical în reprezentările auditive ale interpretului

III.2.A. Raporturile de frecvența (în succesiune și simultane) și corespondentul lor dinamic, timbral și agogic

O condiție deosebit de importantă pentru stimularea proceselor de autoreglare în citirea textelor, la începuturile educației muzicale, o constituie dezvoltarea simțului intervalului (unul din mecanismele cerebrale pe care se bazează operațiile logice muzicale) în legătură cu un limbaj anume – cel tonal, de pildă – care *să favorizeze sesizarea unor repere, să favorizeze legarea unor semnificații de anumite raporturi constante.*

Dezvoltarea predispozițiilor auditive native e condiționată de intonarea unor intervale, nu numai izolat, ca un exercițiu, ci de antrenarea acestui mecanism în producerea unor sunete organizate în fraze cu sens. Limbajul folosit și claritatea raporturilor intervalice față de anumite repere fixe (tonica) constituie un element deosebit de important în formarea înțelegerii muzicale. „În cazul când tonica nu este absolut permanentă, niciun sunet nu are sens, dacă raportul care măsoară (care determină) expresia sa nu apare și el exprimat în același timp. Iată de ce putem afirma că în orice muzică, în care e admisă modulația, niciun sunet și nicio melodie nu au semnificație dacă se află în afara unui context armonic, singurul în măsură să stabilească raporturile necesare și să definească valoarea relativă a fiecărei note, și ca urmare scopul întregii construcții muzicale" [32]

Deși autorul citat nu prevede multitudinea interpretărilor posibile ale acestei idei (de pildă, valabilitatea ei în cazul stilului polifonic – la o fugă de Bach, unde, de fapt, deși suportul armonic e înecat în țesătura polifonică, treptele armonice există implicit în țesătura fiecărei voci, permițând recunoașterea valențelor expresive ale intervalelor melodice), deși el pare a nega cu totul viabilitatea limbajelor atonale, dodecafonismul etc., totuși, în ce privește începuturile educației muzicale, a tinerilor pianiști, părerea exprimată de el prezintă o deosebită importanță; este necesară educarea auzului tinerilor interpreți, folosind limbaje care să stimuleze sesizarea clară a raporturilor intervalice. Pentru

[32] Daniélou, A. *Traité de musicologie comparée*, Ed. Hermann, Paris, 1959, p. 45.

Scanned with OKEN Scanner

pianişti, problema este încă mai delicată: acordajul introdus în epoca lui Bach, împărţind convenţional octava în 12 semitonuri egale, a deschis o cale extrem de fructuoasă evoluţiei muzicii, a permis crearea unei literaturi pianistice de o mare bogăţie, inventivitate a construcţiei; din punct de vedere al *expresivităţii sunetului*, acordajul temperat, luat ca atare, lipseşte auzul ascultătorului de acele subtilităţi ale intonaţiei netemperate care permite sesizarea mai clară a funcţiei sunetelor unele faţă de altele, răspunzând construcţiei mecanismului audio-mental al omului.

Pianiştii cu un auz foarte bun înlătură acest neajuns, bazându-se intuitiv pe anumite procese de autoreglare a percepţiei care funcţionează la toţi oamenii, prin modul cum îşi intonează sunetele în auzul interior; astfel, ei fac posibilă publicului perceperea raporturilor de frecvenţă cu acele valenţe expresive, proprii lor, în cazul unui acordaj netemperat, scoţând în evidenţă diferite subtilităţi de intonaţie prin anumite raporturi dinamice şi de timbru. În lipsa acestor operaţii audio-mentale de intonare, ascultătorul cu un auz mai exersat percepe deseori în execuţia pianistică „curată", din punctul de vedere al atingerii *clapelor* dorite, intonaţii false, lipsite de logică, de sens, de la o treaptă armonică la alta.

Abordarea de timpuriu a repertoriilor la pian, fără a se miza pe valenţele expresive ale limbajului tonal sau modal în care de obicei aceste repertorii sunt scrise, fără a se opera corectările necesare în auz, fără a se dezvolta prin solfegii, prin cântatul cu glasul, capacitatea de intonare expresivă a intervalelor, după raporturile funcţionale ale sunetelor componente, duce inevitabil la înăbuşirea auzului creator. Acesta este, credem, *unul din motivele* (vom vedea mai târziu şi altele) pentru care metoda Leimer-Gieseking pledează atât de insistent pentru studiul unei piese vreme mai îndelungată *doar în reprezentări*, evitând redarea prematură la pian a unor imagini încă necristalizate în auzul interior. Tendinţa tinerilor elevi pianişti de a lega semnele grafice, văzute în text, de anumite clape, obţinând sunetul „gata fabricat" al pianului fără un efort intonaţional interior, duce la desensibilizarea auzului, la frânarea proceselor auditive anticipative (şi la tendinţa de a transpune direct calităţile sunetelor în mişcări, denaturând „codul tehnic" şi, implicit, independenţa informaţiei faţă de acest

Scanned with OKEN Scanner

cod). Sunetul pianului luat ca atare este departe de a reprezenta un „model" ideal pentru auz. Lăsând la o parte problema cantabilității și a timbrului, despre care vom vorbi mai încolo, trebuie să remarcăm în primul rând faptul că intervalele temperate, convenționale ale pianului, nu au efecte pozitive asupra dezvoltării auzului relativ, funcțional; ele nu pot fi memorate ca atare – cel puțin de către interpretul foarte tânăr, în formare – neavând sens expresiv pentru auz, pentru predispozițiile lui native de funcționare. Credem că abordarea unor repertorii atonale trebuie făcută abia după stabilizarea mecanismelor intonaționale cu funcționalitate tonală sau modală; deprinderea obținută astfel, de a descoperi și de a atribui deplasărilor intervalice valențe expresive dezvoltă considerabil auzul interior, ducând la anumite subtilități în intonație. Această deprindere se va păstra și mai târziu în intonarea intervalelor în limbaje atonale, producându-se anumite ajustări imperceptibile în auzul interior, după necesitățile expresiei muzicale.[33]

Evaluarea raporturilor de timbru și intensitate și a momentului exact în timp al instalării fiecărui sunet[34], factori care vor favoriza expresivitatea intervalului și care trebuie să apară prin autoreglare în auzul interior la citirea intervalului, se realizează dacă interpretul este educat să-și organizeze sunetele în reprezentări, ținând seama de anumite trăsături ale percepției auditive:

a) diferențierile dinamice, timbrale și agogice între sunetele unui interval melodic, precum și diferențierile dinamice și timbrale între sunetele unui interval armonic trebuie să fie produse în acei

---

[33] În capitolul privind posibilitățile sunetului pianului de a reda adecvat sonorităților din reprezentări vom explica pe ce mecanisme se bazează, în redarea la pian, *iluzia unor ajustări* în intonația expresivă a intervalelor. De altfel, unele explicații privind acest fenomen vor apărea și în capitolul de față.

[34] Perceperea intervalelor, expresiv, ca la un acordaj netemperat, este condiționată de anumite procese care se întâmplă în timp, de la un sunet de o înălțime la un altul, de aceeași sau de altă înălțime, de la un acord la altul, în funcție de cantitatea de informație adusă de noul sunet sau de sunetele acordului următor (schimbarea de treaptă armonică sau păstrarea aceleiași trepte, mărimea intervalului etc.), și care determină *imperceptibile* dilatări sau comprimări ale duratei sunetului (acordului), instalarea sunetului *exact* în momentul terminării procesului expresiv, favorizând și ea perceperea înălțimii ca la un acordaj netemperat.

Scanned with OKEN Scanner

parametri în care se obţine un sunet sau un acord (sau un interval armonic) *„cântat”.*

Trebuie însă mai întâi să clarificăm această noţiune de „cântat”, mult întrebuinţată (aşa cum vom vedea îndată mai pe larg) de interpreţi de mare prestigiu, să clarificăm sensul în care este ea întrebuinţată în interpretare.

Raportată la zgomot, definiţia sunetului muzical – sunet cu vibraţii regulate – pare să asigure, cel puţin pentru acusticieni, capacitatea de a „cânta”. În realitatea psihologică, regularitatea vibraţiilor nu este suficientă pentru perceperea sunetului ca fiind „cântat”; această calitate îi este asigurată *prin punerea în valoare a frecvenţei sale faţă de frecvenţa sunetului precedent şi următor – sau suprapus – datorită anumitor diferenţieri dinamice, agogice.*

Din datele experimentale adunate, din observaţiile făcute în predare, am remarcat că procesele mentale interioare de intonare sunt însoţite de punerea sunetelor în anumite raporturi dinamice care par a favoriza perceperea respectivelor intervale, a raporturilor de frecvenţă dorite, *diferenţierea dinamică deseori nu este sesizată ca atare, în schimb apare pe primul plan o anumită schimbare de timbru ce o însoţeşte* (de la „mai acoperit” la „mai strălucitor” sau invers, după cum a existat o creştere sau, respectiv, o descreştere dinamică). Această schimbare de timbru este cea care va face intervalul să sune logic, coerent (rezolvare algoritmică ce va permite în continuare găsirea unor semnificaţii mai artistice). „Expresia muzicală se schimbă prin faptul că proporţiile între sunete sau anumite aspecte ale sunetelor se schimbă şi ele. Uimitoarea ignoranţă a multor interpreţi în ce priveşte intervalele şi alte raporturi între sunete, pe care ei le întrebuinţează, le permite să creadă că pot da unui sunet o valoare mai mult sau mai puţin expresivă printr-o misterioasă transfuzie a sentimentelor lor, fără a-i schimba tăria sau înălţimea relativă”.[35]

Iată un punct de vedere care confirmă ideea că unele din procesele re-creării operei muzicale în interpretare sunt cognoscibile, pot fi analizate, o bună parte din efectul artistic neavând nimic misterios. El rezultă din folosirea – după anumite

---

[35] Daniélou A. *Traité de musicologie comparée*, Paris, 1959, Ed. Hermann, p. 27.

Scanned with OKEN Scanner

legi – a dinamicii și timbrului în legătură cu anumite operații logice (citatul de mai sus referindu-se anume – din aceste operații – la intonarea intervalelor).

Operația de intonare constituie un factor de mare importanță în expresia muzicală, prin sublinierea raporturilor funcționale între sunete (nu numai în raporturi armonice, în sensul strict pe verticală, ci chiar și între sunete succesive, grupându-le pe trepte armonice, punând în valoare apartenența lor la un acord sau altul, atracția lor către o rezolvare etc.); ea nu prezintă importanță numai pentru instrumente cu acordaj netemperat, ci și pentru un instrument ca pianul, cu acordaj fix, operația mentală respectivă însoțindu-se necesarmente de anumite raporturi dinamice și timbrale, de o ușoară agogică, factori care le fac să-și atingă scopul comunicațional. În lipsa acestor operații mentale de intonare (pianistul socotind greșit că intervalul este „gata fabricat" la pian) nu apar nici diferențele dinamice, timbrale și agogice care pun în valoare expresivitatea intervalului. Perceperea unui interval cu sunete „cântate" este legată de favorizarea perceperii raporturilor de frecvență – numai în acest fel sunetele părând situate la adevărata lor înălțime, cu întreaga subtilitate a expresiei ce decurge de aici – prin aceste mici diferențieri dinamice, timbrale, agogice; la pian, tocmai aceste diferențieri au un deosebit efect psihologic în „ajustarea" intonației după modelul instrumentelor netemperate.

b) Un alt aspect al organizării sonore (care este legat de obținerea efectului de sunet cântat) privește realizarea unei *omogenități* în înlănțuirea sunetelor succesive în cadrul unei fraze sau în etajarea sunetelor.

Am observat în practică – și am verificat acest fenomen și prin măsurători acustice – că sunetul care „cântă" către următorul, care are legături logice cu el, deci a cărui frecvență e pusă în valoare față de sunetul următor (e vorba de sunete apropiate în cadrul unei fraze, *nu* de sunete aparținând eventual unor fraze contrastante, sau de efecte speciale în frază, ca *sforzando, rinforzando*, anumite accente speciale etc.), suportă doar diferențieri dinamice relativ mici. Acest fenomen pare să fie în legătură cu natura și limita percepțiilor sonore: „Atunci când auzim un sunet, el este perceput mai întâi sub o formă imprecisă. Există o zonă (un timp) de incertitudine, pe care M. Joos o numește «perception time smear» (timpul de percepție imprecisă) și care este de ordinul 1/20 sec.

Scanned with OKEN Scanner

Este dificil de determinat cu precizie după cât timp un sunet va fi perceput la înălţimea sa exactă, căci aceasta este *în funcţie de gradul de pregătire a aparatului auditiv, de intensitate şi înălţime (...) dacă auzul este menţinut treaz prin mijlocirea unui nivel sonor constant, rapiditatea şi precizia percepţiei sunt mai mari"*[36] (subl. ns.). Autorul citat descrie unele experienţe făcute pentru a pune în evidenţă deosebirile între modul de a percepe intervalele dintre sunete emise la întâmplare şi intervalele în contextul unei structuri muzicale, prezentând un nivel sonor oarecum constant (care pune în funcţiune *mecanismele de clasificare mentală*, cu scopul de a primi o comunicare); ele dovedesc necesitatea excluderii oricărui şoc dinamic excesiv, oricăror diferenţieri intempestive, gen, „coup de cymbales".[37]

Pentru a stabili parametrii în care pot fi produse aceste diferenţieri, vom spune că una din condiţiile obţinerii unui sunet „cântat" în frază este construirea acesteia cu diferenţieri dinamice între sunete în *limitele posibile glasului omenesc.*

Nu putem desigur ignora că şi în ce priveşte dinamica, limbajele muzicale contemporane au ajuns la o diversificare a mijloacelor, fiind propuse de unii compozitori (Messiaen, *Modes de valeurs et d'intensités*, Stockhausen etc.), adevărate *moduri dinamice* cuprinzând o scară cu un număr anume de intensităţi clar diferenţiate. Aceste procedee par a contrazice limbajele dinamice tradiţionale, unde putem observa că *în cadrul frazei*, realizarea expresiei a ceea ce spune un sunet în raport cu altul este neapărat legată de ceea ce se petrece din punct de vedere dinamic între sunete, ceea ce presupune diferenţieri mici de la sunet la sunet, o

---

[36] Daniélou, A. *Sémantique musicale,* Hermann, Paris, 1967, p. 31.

[37] Este probabil că la originea acestui mod de funcţionare a auzului omului stă experienţa producerii unor melodii cu propriul glas, experienţa asupra resurselor expresive ale glasului, obişnuirea cu repartizarea dinamicii în limitele posibile glasului. Aceste limite sunt datorate unor factori fiziologici (reflectaţi sub forma unor senzaţii chinestezice la nivelul scoarţei cerebrale) şi anume, susţinerea respiraţiei, controlului muscular asupra coloanei de aer din aparatul fonorespirator, anumite limite ale rezistenţei coardelor vocale şi a capacităţii şi promptitudinii reacţiei lor la impulsuri nervoase. Toate acestea determină în cântul vocal (care constituie un prim model de intonare pentru om) o anumită scară a diferenţierilor dinamice, cu diferenţieri între sunete apropiate în anumite limite. Este probabil că auzul e pregătit să perceapă şi să integreze sunete în aceste limite, cu care a fost antrenat încă din evoluţia filogenetică.

Scanned with OKEN Scanner

omogenitate dinamică. Și aici, ca și în ceea ce privește dezvoltarea simțului intervalului (care spuneam că e bine să se formeze la începuturile educației muzicale în legătură cu limbaje armonice tradiționale), credem că este necesară mai întâi deprinderea unor modalități tradiționale de dinamizare; educarea auzului pentru estimarea – nu cantitativ, ci din punctul de vedere al necesităților expresive melodice, armonice, ritmice – diferențierilor dinamice adecvate, de la sunet la sunet, oferă pianistului o scară foarte fin gradată în auzul interior, de diferențieri dinamice. El le poate folosi ulterior în obținerea unor efecte dinamice cerute și de compoziții indicând anume „moduri de intensități" în care există trepte foarte net diferențiate, dar care necesită totuși un meșteșug de dozare perfecționat. Acest meșteșug ar fi foarte greu de format în condițiile studierii din capul locului a unor efecte dinamice cântărite cantitativ, deoarece există aproape la orice pianist în formare tendința de a măsura diferențieri doar cantitativ, prin energii cinetice destul de rudimentar diferențiate de aparatul pianistic în momentul emisiei, și nu cu auzul în operații audio-mentale de mare finețe.

c) Diferențierile dinamice și respectiv timbrale ce rezultă din efortul mental de intonare se produc în genere după criteriul *direcției intervalului* (sunetul mai înalt trebuie în general să fie mai plin, prin asociere cu procesele fiziologice ce însoțesc intonarea cu glasul a unor intervale suitoare, spre deosebire de unele coborâtoare. Acest principiu este valabil și din punctul de vedere al percepției. Compozitorul și muzicologul Ștefan Niculescu, trăgând unele concluzii după concertele dirijorului Sergiu Celibidache, la Filarmonica din București, în 1978, privind concepția interpretativă a acestui mare interpret al zilelor noastre, spune: „Fie un sunet în registrul grav, conținutul lui în armonice este bogat, pentru că poate fi inclus integral zonei audibile. Dimpotrivă, un sunet din registrul acut este mai sărac, deoarece o bună parte din armonicele lui pătrund în zona ultrasunetelor, adică dincolo de posibilitățile urechii noastre. Problema lui Celibidache este: *cum putem echilibra* – desigur pentru limitata noastră conștiință auditivă – și nu fizic sau acustic – *conținutul în armonice al tuturor sunetelor muzicale?* Și el răspunde: *prin diferențierea dinamică a sunetelor*. Într-adevăr, dacă vom cânta mai «slab» sunetele grave, vom auzi mai puține armonice, iar dacă vom cânta

Scanned with OKEN Scanner

mai «tare» sunetele acute, vom întări inclusiv armonicele audibile. Prin urmare, echilibrarea culorii presupune dezechilibrarea dinamicii: urcând pe scara înălțimilor, trebuie să creștem intensitatea și invers, coborând scara înălțimilor, trebuie să descreștem intensitatea. *Dinamica este astfel direct proporțională cu frecvența.* Aceasta pare a fi legea fundamentală a frazării lui Celibidache".[38]

Până acum am văzut că diferențierile dinamice trebuie să contribuie la „vocalizarea" sunetului, că acest deziderat este satisfăcut în anumiți parametri ai unor diferențieri și că, în genere, creșterea sau descreșterea sunt determinate de direcția intervalului.

Vom arăta în continuare cazuri care constituie excepții față de ultimul principiu analizat, al direcției intervalului.

– Cazul schimbării funcției armonice. Dacă într-o succesiune de sunete descendente, făcând parte dintr-un acord, intervine o notă străină, chiar dacă este mai gravă decât celelalte, va trebui subliniată, scoasă în relief dinamic și timbral (observație confirmată și de Hugo Riemann în lucrarea sa apărută în 1884, *Musikalische Dynamic und Agogik*, în capitolul despre „Dinamica armonică").

– Dacă în cazul unei succesiuni de acorduri există, pe lângă notele comune, o voce interioară sau chiar o linie melodică în bas alcătuită din note care schimbă funcția unui acord față de cel precedent, aceste sunete vor trebui subliniate dinamic, deși sunt mai grave.[39]

– În cazul necesității sublinierii diferențelor între registre: dacă, de pildă, am aplica criteriul scăderii intensității în intervale coborâtoare, în cazul unui pasaj lung cu direcție coborâtoare constantă (pe tot ambitusul pianului, game sau arpegii descendente), scăderea continuă a nivelului dinamic ar duce la monotonie, la ștergerea sunetelor și a forței lor expresive (în afară de cazul când este specificat anume un decrescendo cu semnificație

---

[38] Compozitorul Șt. Niculescu, în articolul „Frazarea lui Celibidache", vorbește și despre sunetul „cântat", ca despre o cerință importantă în arta interpretativă a lui Celibidache. În: Rev. „Muzica", 7/1978.

[39] Primele două excepții se încadrează în anumite cerințe ale limbajului armonic, asupra cărora vom reveni.

Scanned with OKEN Scanner

de îndepărtare, de șoaptă, de disoluție a unei prezențe – *perdendosi* sau *morendo).*

Altfel însă procedăm când este vorba de necesitatea de a descoperi și a pune în valoare expresivitatea schimbărilor de registru. Unii interpreți au impresia că registrele vorbesc prin ele însele, că repetarea unor secvențe în diverse registre, sau chiar a sunetelor unei game din octavă în octavă coborâtoare, au de la sine un efect expresiv, prin faptul că sunetele care au fost auzite la un registru apar apoi la alt registru. În realitate însă, pentru a aduce *acel ceva nou* în plus, pentru care a și fost folosită schimbarea de registru, este necesară o schimbare în repartiția dinamicii, care *să amplifice efectul timbral* rezultat. Direcția intervalică constant descendentă în pasaje mai lungi va trebui să se însoțească nu atât de o scădere a nivelului general al intensității, cât de diferențieri dinamice mai mici între sunete, care dau un timbru mai grav (în capitolul privitor la traducerea reprezentărilor auditive în sunetul pianului vor fi date explicații mai amănunțite). Într-un asemenea pasaj, interpretul nu trebuie să scadă la nesfârșit nivelul dinamic general, ci va trece treptat de la diferențieri mai mari între sunete – în discant – care accentuează strălucirea registrului, la diferențieri mai mici în bas, care pun în valoare gravitatea registrului. În felul acesta se echilibrează, pentru percepția auditivă, nivelul general al sonorității discantului față de nivelul general al sonorității registrului grav, fără a se ajunge la monotonie, la ștergerea sunetelor din registrul grav, la pericolul trecerii inexpresive, fără sens, de la un registru la altul.

Din aceleași rațiuni, game sau arpegii coborâtoare, dublate la octavă, încep în registrul înalt, prin punerea în evidență a octavei superioare, și termină în bas, prin sublinierea dinamică a octavei inferioare.

În concluzie, în ce privește imaginarea în sunete vii, în auzul interior, a raporturilor de înălțime, putem spune că de pe codul simbolurilor grafice ale textului, unde această înălțime este doar denumită în raport cu cea a altor sunete, informația privitoare la aceste raporturi dobândește *un înveliș material sonor complet în auzul interior*, sunetele respective apărând cu toate calitățile sunetului viu, deci și în anumite raporturi dinamice timbrale și agogice. Are loc un proces de autoreglare, posibil, dacă interpretul:

Scanned with OKEN Scanner

a) are deprinderea de a auzi interior sunetele „vocalizate", „cântate" după modelul instrumentelor netemperate şi folosind posibilităţile lor expresive (aceasta duce la apariţia anumitor diferenţe de tărie care pun în valoare relaţiile intervalice; producerea lor la pian este necesară redării expresive a textului);

b) are deprinderea de a construi frazele dintr-un material sonor omogen;

c) la diferenţele de armonice audibile, pe care le prezintă diversele registre, are deprinderea de a echilibra dinamica după frecvenţă;

d) dacă – cunoscând *limbajul muzical* – resimte momentele de excepţie de la regulile de mai sus, putând reliefa dintr-o structură mai compactă notele melodice, indiferent la ce registru s-ar afla ele; dacă poate sublinia anumite subtilităţi armonice (note străine, cromatisme etc.); dacă are deprinderea de a sublinia şi potenţa efectul timbral şi psihologic al unui registru faţă de altul.

III.2.B. Raporturile de durată. Ritmul muzical ca fenomen complex de limbaj şi punerea lui în valoare dinamic şi timbral. Percepţia timpului. Agogica

În cele ce urmează, nu intenţionăm să încălcăm domeniul unor lucrări de muzicologie privind ritmul şi metrul muzical, ci să studiem problemele pe care le pune interpretului imaginarea auditivă interioară – cu toate calităţile sunetului viu – a raporturilor metro-ritmice, precum şi redarea lor la instrument. Operaţiile mentale care permit *redarea ritmului în interpretare* nu pot fi explicate doar prin teoria ritmului muzical, după cum nici operaţiile mentale, prin care omul construieşte o frază în actul viu al comunicării verbale, nu pot fi explicate doar de către gramatică (în special de gramaticile tradiţionale), deşi aceasta poate analiza structura, schema frazei respective.

Când vom vorbi despre ritm în interpretare, ne vom afla aşadar într-un domeniu tangent teoriei ritmului muzical, însă altul decât al acestuia, şi care pune problema unor operaţii mentale de reprezentare şi percepţie a sunetelor în organizarea lor metroritmică, cu toate calităţile sunetului viu.

Axa temporală înscrie pentru percepţia noastră duratele în care se desfăşoară evenimentele spaţialităţii sonore, modul cum se organizează şi se raportează unele la altele în timp.

Scanned with OKEN Scanner

Citam într-un capitol anterior teza foarte justă, după părerea noastră, a muzicologului francez Alain Daniélou, privind formarea aparatului de percepție al omului în funcție de anumite raporturi numerice constante – de durată, de frecvență – ce apar în lumea sunetelor; completăm numai această teză, arătând că scara timpului este probabil măsura, expresia exterioară a unei *scări gradate* de procese psiho-energetice care au loc odată cu imaginarea, sau cu redarea muzicii, că ea *măsoară raporturile de timp create în consumarea acestor procese*, ceea ce explică și însoțirea lor de anumite raporturi dinamice, de accentuație între sunete.

Fenomenul de ritm în muzică decurge din existența la om a unei scări gradate de procese psiho-energetice, de *stabilirea* unor legături constante între raporturi de durată și raporturi de accentuație. Treptat, odată cu dezvoltarea limbajelor muzicale, ritmul devine un fenomen mai complex care tinde să pună ordine în muzică, structurând grupuri de sunete, determinând anumite raporturi de accentuație nu numai după raporturile de durată, ci și în funcție de direcție – și schimbare de direcție – melodică, după armonie etc.

Pentru a evita fărâmițarea problemelor, repetările și suprapunerile, nu ne vom ocupa aici separat doar de raporturi de durată, sub aspectul logic al unor măsuri numerice – care prin stabilitatea lor au permis să fie adoptate ca formă logică de structurare a unei gândiri – ci vom lua de la bun început în considerare fenomenul de ritm, așa cum apare el în organizarea limbajului muzical. (Vom studia, așadar, atât modul cum determină raporturile de durată anumite calități – de dinamică – ale sunetelor, cât și procesele de accentuare legate nu numai de raporturile de durată, ci și de evenimentele melodice, armonice ale discursului muzical.)

Ca și în ce privește raporturile de frecvență, vom discuta despre modul cum apare tradusă structura metro-ritmică, în reprezentări – *indiferent de instrumentul la care cântă respectivul interpret*. Redarea ulterioară a ei la instrument va fi posibilă datorită anumitor trăsături ale mecanismelor de autoreglare a percepției, despre care am mai vorbit, și pe care le vom aminti acum, pentru a explica acțiunea lor în perceperea evenimentelor sonore legate de ritmul muzical.

Scanned with OKEN Scanner

Omul a selecţionat de-a lungul timpurilor, construind noi instrumente sau perfecţionându-le pe cele existente şi folosindu-le mai adecvat, anumite posibilităţi de „modelare" a sunetelor în timp prin schimbări – pe durata sunetului – de frecvenţă (vibrato, portamento) şi de dinamică (creşteri, descreşteri) care corespundeau cel mai bine redării semnificative a raporturilor de durată dintre sunete.

Treptat, prin experienţa auditivă pe care a dobândit-o ascultând muzică interpretată la aceste instrumente, respectivele „profiluri" – modelate dinamic şi ca frecvenţă – ale sunetelor în timp au devenit o achiziţie a aparatului său audio-mental care s-a obişnuit să asocieze diferite raporturi ritmice cu acele profiluri apte să redea mai just aceste ritmuri.

Cu toate acestea, compozitori cu experienţă încredinţează deseori partituri unor instrumente care nu corespund total intenţiilor lor. (Pianul, de pildă, pare a corespunde unor intenţii de fermitate, precizie, unor nevoi de structuri sonore complexe, dar nu şi de modelare foarte diversificată a sunetului în timp; respectivii compozitori ştiu însă din practică, din audierea unor interpreţi valoroşi, că intenţiile lor pot fi redate la pian şi sub aspectul modelării sunetului în timp, în ciuda lipsurilor instrumentului.[40]

---

[40] Aici trebuie luaţi în considerare doi factori: a) există anumite particularităţi acustice ale sunetului fiecărui instrument, care îi conferă acestuia anumite posibilităţi expresive şi determină alegerea lui de către compozitor pentru redarea unui anumit conţinut emoţional. De pildă, în ce priveşte timbrul şi alte resurse expresive, compozitorul alege instrumentul la care apar cel mai frecvent coincidenţe între ceea ce vrea el să redea şi ceea ce poate instrumentul să ofere din punct de vedere acustic; b) deseori totuşi, imaginaţia muzicală, vivacitatea reprezentărilor nu cunosc îngrădirile materiale impuse de limitele acustice ale instrumentelor (bineînţeles, nu vorbim aici de ambitus, care defineşte clar spaţiul sonor posibil pentru un instrument). Scara largă a emoţiilor umane, legea contrastelor impun de multe ori necesitatea redării la un instrument a unor structuri ce îi sunt mai puţin proprii. Este evident că un instrument „orchestral" ca pianul a tentat pe compozitori să nu-i folosească doar resursele de instrument „de percuţie". Deseori, pianul trebuie să sune ca vocea, violoncelul, fagotul, flautul, cornul sau alte instrumente. Pentru a răspunde dezideratului diversităţii sonore, pianistul trebuie – conştient sau inconştient – să aibă depozitate în dispozitivele de memorare ale creierului său toate „informaţiile" privind întreaga gamă de posibilităţi expresive ale sunetelor tuturor instrumentelor, deci o „întreagă orchestră" la dispoziţia auzului său interior, precum şi deprinderea de a selecta calităţile de sunet cele mai adecvate redării structurilor muzicale.

Scanned with OKEN Scanner

Datorită modului cum reușesc interpreții să „aducă" un sunet către următorul, folosind cele mai expresive modele sonore selecționate din posibilitățile oferite de diverse instrumente, obținând anumite dozaje dinamice, anumite diferențe timbrale, sunetele par a avea profilurile respective dorite de compozitori, și care pun în valoare sensul formulei ritmice. Este vorba de un proces de autoreglare, la nivelul percepției, atât a interpretului, cât și a unui auditor cu un minim de experiență auditivă în perceperea celui mai la îndemână dintre instrumente, glasul. Obișnuința publicului de a auzi muzică vocală, eventual și instrumentală, pentru vioară, violoncel, în care „modelarea" sunetelor este însoțită și de alte particularități ale repartiției dinamice – unele din ele putând fi regăsite la pian – face ca în audierea muzicii pentru pian, dacă va apărea această repartiție dinamică, ascultătorii să perceapă sunetele cu calități „îmbogățite". Asupra acestei probleme vom mai reveni.

Au fost astfel selecționate, din posibilitățile combinatorii variate ale instrumentelor, posibilitățile cele mai expresive de a pune în evidență, în valoare, procesele interioare care au loc pe durata sunetului; în funcție de durata sa, sunetul va beneficia sau nu de un *vibrato* (schimbări mici, oscilatorii ale frecvenței, posibile la glas și la instrumentele din familia viorii), va avea o evoluție dinamică[41] cu stare de regim prelungită sau mai scurtă, făcându-l să fie perceput ca mai cantabil sau mai alert.

Deși pianul din punct de vedere acustic nu oferă posibilități combinatorii variate între durată, pe de o parte, și vibrato și evoluția dinamică, pe de alta, pianistul trebuie să folosească în reprezentări o diversitate de combinații, duratele mai lungi în

---

[41] În general, la toate instrumentele cu rezonatori, sunetele prezintă la începutul lor o scurtă perioadă de creștere (fracțiunea de secundă care se scurge de la emiterea propriu-zisă a sunetului până la amplificarea lui prin sistemul de rezonanță). Mai departe însă, există deosebiri fundamentale între sunetele unor instrumente cu coarde lovite (pian) sau ciupite (clavecin) și sunetele cu vibrații întreținute ale glasului, instrumentelor din familia viorii sau a instrumentelor de suflat. La sunetul pianului de pildă, odată cu atingerea nivelului maxim de intensitate – obținut prin intrarea în vibrație a plăcii de rezonanță – începe o perioadă de descreștere a sunetului. Din punct de vedere acustic, el nu are *stare de regim*, perioadă de susținere a sunetului la nivelul maxim, cum au sunetele instrumentelor cu vibrații întreținute și, deci, nu are posibilitatea „modelării" în funcție de durată.

Scanned with OKEN Scanner

cantilene (şi în special în repertoriul romantic) cerând o „îmbogăţire" expresivă, prin auzirea interioară a sunetelor respective cu vibrato; de asemenea, există o proporţie directă între durata sunetelor şi starea de regim a evoluţiei lor dinamice. Conceperea interioară a sunetelor *după modelul instrumentelor netemperate*, şi mai ales al glasului, imaginarea lor cu calităţi diferite de vibrato şi evoluţia dinamică în funcţie de durată sunt procese auditive care stau la baza obţinerii sunetului „cântat", a „focalizării" sunetului. (Vom vedea într-un capitol special pe ce procese se bazează posibilitatea redării la pian a acestor imagini auditive interioare.)

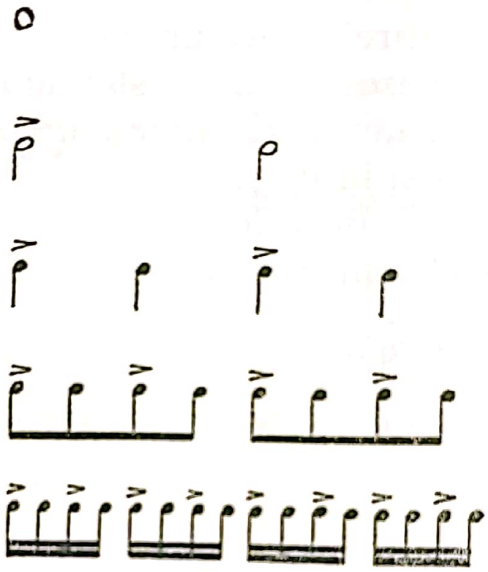
Trebuie să remarcăm că aici are loc, de fapt, o influenţare nu numai a interpretării pianistice de către cea vocală, ci şi un proces invers. Tehnica vocală – care, prin particularităţile emisiei este mai proprie producerii unor sunete cantabile „lungi", decât a unor sunete alerte (predispoziţia pentru efectele de coloratură, de velocitate, fiind mai rară) – a trebuit la rândul ei să-şi elaboreze un material sonor mai divers, mai variat, preţuind şi anumite efecte instrumentale. În pasaje de velocitate sau de factură mai instrumentală, cu o structură metro-ritmică mai pregnantă, modul de organizare a dimensiunilor acustice şi în special modul de „croire" a sunetului din punctul de vedere al evoluţiei dinamice a fost influenţat de emisia instrumentală (sunete mai precise, alerte, cu stare de regim foarte scurtă, pentru a nu duce la îngreunări, la lipsă de promptitudine în redarea unor raporturi de accentuare mai diverse). Auzul muzicienilor buni nu se mărgineşte doar la calităţile sunetelor pe care le aud la instrumentul lor, ci preia din sunetele tuturor instrumentelor posibilităţi variate de combinare a dimensiunilor acustice; într-un astfel de proces s-au cristalizat în mecanismele logice ale interpreţilor buni câteva legături stabile, constante, între structura metro-ritmică şi modul de organizare a diferenţierilor dinamice, timbrale, agogice.

Înainte însă de a încerca să descoperim care sunt aceste legături şi de a expune deci câteva principii de dinamizare a structurilor metro-ritmice care vor sta la baza deprinderilor pianistului, vom căuta să arătăm pe scurt câteva idei ale unor cercetători care s-au preocupat în trecut de această problemă; aceste idei, împreună cu un şir de observaţii personale, ne-au ajutat în formularea principiilor ce vor face obiectul celor ce urmează.

Scanned with OKEN Scanner

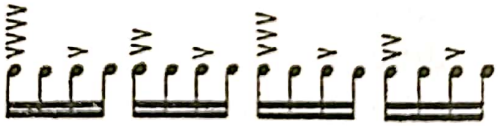
Muzicologia germană a secolului trecut a fost intens preocupată de problemele legilor de dinamizare impuse de metrica și de ritmul muzical. Au fiinţat, în principal, două teorii:

1. „Teoria accentelor" formulată după cercetări care urmăreau să pună în evidenţă analogiile dintre muzică şi metrica poetică. Muzicologul Hauptmann propunea următoarea schemă de dinamică într-o măsură de $\frac{4}{4}$, când avem de-a face cu subdivizarea timpilor în valori egale de șaisprezecimi.



Ex. 1.a

Prin acumularea accentelor, execuţia ar trebui să fie astfel, în final:

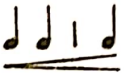
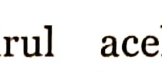
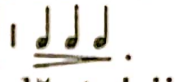


Ex. 1.b

2. În opoziţie cu această teorie, menţionăm cercetările lui Hugo Riemann[42]. El atrage atenţia asupra nereuşitei analogiei cu metrica poetică; în poezie, sunetele vocalice sunt mereu întrerupte prin consoane; nu există aproape deloc „legături între sunete" ca în muzică, ci doar o alternanţă între „mai tare" şi „mai slab". Referitor la schema alăturată, propusă de Hauptmann și de adepţii „teoriei accentelor", Riemann se întreabă cum ar putea fi dusă la bun sfârşit o interpretare prin schimbarea atât de rapidă, cu un caracter atât de mecanic, de calculat, a dinamicii. Pe de altă parte, arată el,

[42] Riemann H. *Musikalische Dynamik und Agogik*, Hamburg, 1884, D. Rahter.

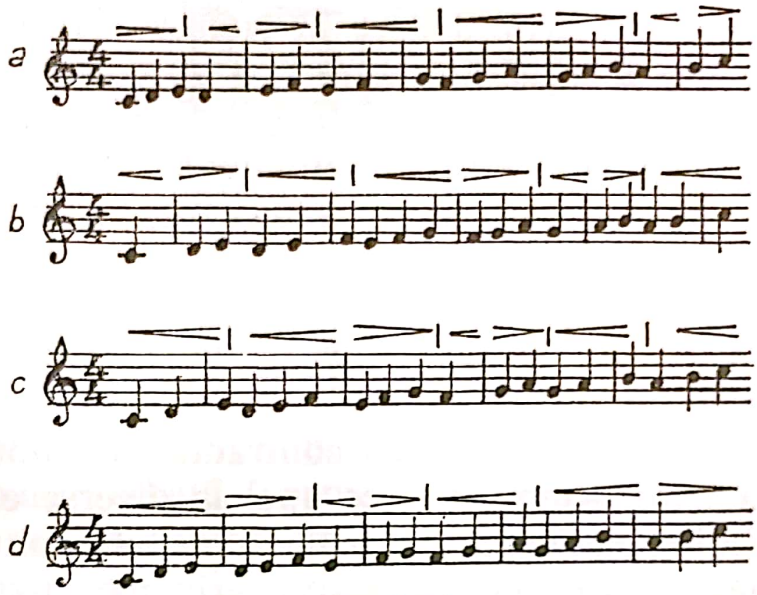
Scanned with OKEN Scanner

apariţia, în cazul unor valori subdivizionare, a unor accente secundare, ar duce la fărâmiţarea, la fragmentarea discursului muzical. Riemann recunoaşte totuşi că atunci când formele ritmice se lărgesc, când avem de-a face cu măsuri de 8 sau 16 timpi, devin necesare mijloace de articulare interioară; măsurile cu un număr mai mare de timpi, număr multiplu al lui 2 sau 3, tind totuşi să se organizeze, să se clarifice prin subdiviziuni; nu recunoaşte însă accentului rolul de a marca această subdivizare, ci o vede realizându-se printr-o uşoară separare agogică a motivelor (notată de el prin „semnul de citire", adică un indiciu care orientează cum să se citească notele = Lesezeichen). Sistemului accentelor, pe care îl socoteşte nemuzical, neavând nimic comun cu „devenirea" în muzică, ce constă tocmai în *creşteri* şi *descreşteri dinamice,* el îi opune sistemul punerii în valoare a celor mai mici imagini metro-ritmice, motivele, prin dinamizarea lor, fie în *crescendo* sau  = motive anacruzice, fie în *decrescendo* sau = motive cruzice, fie în *crescendo* urmat de *decrescendo* în cadrul aceluiaşi motiv  sau  . Odată cu *crescendo-ul* s-ar produce o infimă grăbire a înlănţuirii sunetelor; odată cu *decrescendo*-ul, o infimă decelerare. Între grupuri ar lua naştere o mică „pierdere de timp", o prelungire, fie a sunetului de încheiere a motivului, fie a primului său sunet, astfel încât, pentru percepţie ar apărea mai evidente punctele de „graniţă" care delimitează unele de altele grupurile de sunete ce alcătuiesc fiecare un organism motivic cu viaţă proprie. Delimitarea motivelor nu coincide neapărat cu metrul, cu compartimentările făcute de barele de măsură; barele de măsură indică, în principiu, doar locul de amplasare – imediat după bară – a punctului de vârf dinamic al motivului. Delimitarea motivelor se face după următoarele criterii (pe care ţinem să le menţionăm, pentru că ne vor fi necesare în înţelegerea celor ce ne propunem să discutăm noi):

1. păstrarea în secvenţă a aceleiaşi structuri cruzice sau anacruzice a motivului, după modelul motivului de început al secvenţei;

2. după criteriul direcţiei melodice. Iată un acelaşi şir de sunete în măsura $\frac{4}{4}$,

Scanned with OKEN Scanner



Ex. 2 – după Riemann

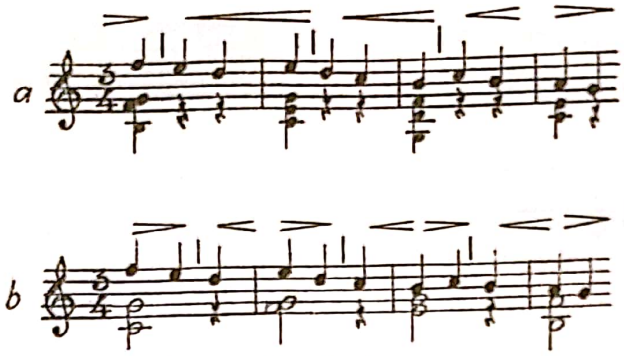
începând pe timp (a), apoi cu anacruză simplă (b), dublă (c), triplă (d). Secvențele cuprind fiecare 3 timpi, după care se schimbă direcția melodică. În funcție de faptul că schimbarea direcției melodice ce coincide cu timpul 1 sau cu alți timpi, motivele se organizează diferit (semnul numit de Riemann *Lesezeichen* | = semn de orientare pentru citire) indică „granițele" dintre motive;

3. în cazul întreruperii șirului unor valori egale printr-o notă de durată mai mare, aceasta apare ca o delimitare a motivului;

4. după criteriul apartenenței la o anumită treaptă armonică;

Comparând exemplele date pentru diferite criterii, observăm posibilitatea intrării lor în conflict (criteriul direcției melodice cu criteriul armonic – compară delimitările motivice din ex. 2 a, b, c, cu ex. 3 a – măsurile 1-2 și 3 b – măsurile 1-2 și 2-3, precum și a unor conflicte între legile de dinamizare după frecvență, după direcția melodică ascendentă sau descendentă și legea de dinamizare după amplasarea punctului de vârf dinamic al motivului, imediat după bara de măsură – ex. 3 a și b, măsurile 2-3 și 3-4).

Scanned with OKEN Scanner



Ex. 3 – după Riemann

Pentru a soluţiona problema contradicţiilor dintre diferitele legi de dinamizare, Riemann face apel la diverse explicaţii din domeniul psihologiei. De pildă, dacă la o melodie suitoare, cerând o creştere dinamică, va prevala totuşi criteriul metro-ritmic, care în cazul dat cere o descreştere dinamică, interpretul le va împăca realizând un efect de scădere a „forţei vitale" („Lebenskraft"), a masei, a materiei; invers, dacă la o melodie coborâtoare, care ar trebui să descrească, asupra criteriului melodic va prevala cel metro-ritmic acesta din urmă cerând o creştere, interpretul va trebui să realizeze un efect de creştere a „forţei vitale", a „masei".

Este evident că auzul – atât al interpretului cât şi cel al publicului – nu funcţionează ca un aparat de măsurători acustice, ceea ce impune sprijinirea unor cercetări în domeniul interpretării muzicale pe diverse explicaţii privind psihologia percepţiilor. Există însă o legătură obiectivă între anumite raporturi acustice – petrecându-se în anumiţi parametri – şi un anumit efect psihic (datorită unor trăsături esenţiale ale percepţiei auditive, precum şi datorită unor convenţii sociale); a recurge numai la arătarea unui efect psihic fără a analiza, măcar în anumiţi parametri, ce anume s-a petrecut din punct de vedere acustic atunci când am perceput sunetele cu anumite calităţi, ca de pildă de scădere sau de creştere a „forţei vitale", nu clarifică încă ce are de făcut interpretul pus în faţa acestor probleme.[43]

---

[43] Pentru a nu lăsa nelămurită ideea lui Riemann, vom spune că este vorba probabil de anumite efecte timbrale – de strălucire (în primul caz a liniei melodice ascendente) obţinută prin diferenţieri mai mari între sunete (vezi cap. IV), în condiţiile unui nivel general dinamic descrescător; şi invers, de îngroşare, de „întunecare" a sunetului (în al doilea caz, al unei linii melodice descendente), efect obţinut prin omogenizarea sunetelor în relaţiile lor consecutive, prin realizarea, deci, a unor diferenţieri dinamice minime în condiţiile însă ale unui nivel general dinamic crescător. (Vezi alte explicaţii şi la pag. 169).

Scanned with OKEN Scanner

Toate aceste cercetări în domeniul dinamizării structurilor metro-ritmice ne pun în ţaţa unei problematici într-adevăr foarte complexe şi contradictorii. Remarcăm că există în această privinţă o asemănare între domeniul problemelor de analiză şi de „construire" a frazei muzicale şi problemele de analiză în domeniul lingvistic. Gramaticile tradiţionale s-au lovit deseori de fenomene contradictorii, de suprapuneri, de cazuri particulare care nu se încadrau în reguli comune altor cazuri, de neconcordanţe în încercările de a clasifica şi de a pune în lumină mecanismele lingvistice, de a descoperi anumite trăsături esenţiale, generale în orice exprimare verbală. Tocmai din această cauză şi pentru a merge la esenţa fenomenului şi a evita aspectele particulare, contradictorii de la caz la caz, gramaticile generative şi în genere lingvisticile structuraliste adoptă astăzi o cale de cercetare anticipată încă din 1836 de către Wilhelm von Humboldt; ele caută să descopere mecanismele prin care vorbirea foloseşte, în combinaţii infinite, un număr finit de mijloace; caută să descopere anumite mecanisme esenţiale şi comune care, pretându-se la infinite posibilităţi combinatorii, stau la baza unei infinităţi de cazuri particulare.

O asemenea cale de cercetare ni se pare fructuoasă şi în domeniul problemelor ridicate de dinamizarea structurilor metro-ritmice. Vom încerca, pentru organizarea şi sistematizarea problemelor pe care le pune dinamizarea în legătură cu ritmul şi metrul în muzică, să îndreptăm analiza noastră pe un făgaş asemănător – ca orientare doar – acestor cercetări ce se fac actualmente în domeniul lingvisticii; vom încerca să scoatem în evidenţă câteva mecanisme care stau la baza unui număr infinit de posibilităţi combinatorii şi care permit diversificarea creatoare a vieţii ritmului în interpretare.

Aceste mecanisme pot fi explicate printr-o sinteză între teza prezentată de „teoria accentelor" şi antiteza lui Riemann.

În teza sa (teoria accentelor), Hauptmann sesizează un mecanism fundamental în procesul accentuării, şi anume o „devenire" (chiar dacă nu formulată astfel) în succesiunea unităţilor pulsatorii de 2 sau 3 sunete, bazată pe acumulări şi cedări ale energiei şi care îşi are expresia în *schimbarea forţei accentelor*. În ciuda faptului că formularea prea lapidară, incompletă, sugerează posibilitatea realizării accentuării diferenţiate doar

Scanned with OKEN Scanner

printr-un calcul, o analiză mai atentă a acestei teorii va scoate la iveală următoarea observaţie: accentul nu reprezintă numai o diferenţă cantitativă între două sunete, ci, prin faptul că nu e mereu acelaşi, implică un proces expresiv diversificat, implică existenţa unui raport între sunet accentuat şi sunet neaccentuat, *nu mereu acelaşi*, implică un raport între unităţi pulsatorii, bazate pe gradaţii, pe creşteri şi descreşteri ale forţei accentelor.

Hugo Riemann, în „antiteza" sa, vrând să sublinieze faptul că nu poate fi vorba de un calcul, de o *măsură cantitativă* în diversele diferenţieri dinamice, înlocuieşte unităţile pulsatorii, dominate de un accent, cu *organisme motivice* crescătoare, descrescătoare sau combinate din creştere şi descreştere, şi a căror percepere ar fi ajutată de o mică întârziere agogică, de natură să pună în valoare existenţa fiecăruia ca un organism cu o viaţă de sine stătătoare.

El pune în lumină şi formulează importanţa „devenirii" pentru organizarea temporală a muzicii, a cărei valoare o evidenţiază dinamic prin creşteri şi descreşteri, cu preţul negării rolului accentelor.

Lacuna acestui sistem ni se pare lipsa pulsaţiei, element de bază în „devenirea" muzicii, şi care dispare în lipsa unor procese de accentuare expresivă. Pulsaţia este de altfel un element important şi în obţinerea unei palete coloristice bogate: acolo unde legile dinamizării par a se contrazice, multe soluţii fireşti vin de la înlocuirea unui nivel general dinamic prin efecte timbrale care sunt legate de micile diferenţieri de intensitate ce apar în succesiunea sunetelor accentuate şi neaccentuate.

Vom încerca să ajungem la o sinteză a celor două teorii care să pună în lumină acele mecanisme de bază ale „devenirii", bazate pe creşteri şi descreşteri, şi care nu contrazic, ci, dimpotrivă, sunt strâns legate de pulsaţie, de procese expresive de accentuare.

Raporturile de durată, structura metrică, precum şi elemente ale limbajului muzical, ca organizarea secvenţială a motivelor, schimbările de direcţie ale melodiei, mersul armonic etc., determină organizarea sunetelor în diverse unităţi morfologice. Din acestea, formula sau celula ritmică primară alcătuită din 2 sau 3 sunete cel mult, gravitând în jurul unui „vârf expresiv" – accentul – alcătuieşte celula de bază a discursului muzical. În interpretarea muzicală, această celulă, prin anumite caracteristici esenţiale ale

Scanned with OKEN Scanner

organizării ei agogice, dinamice, timbrale, stă la baza asamblării diferitelor unităţi morfologice într-un tot, stă la baza redării construcţiei arhitectonice, a formei, a „devenirii" operei muzicale.

Avem în vedere o celulă de maximum 3 sunete, care se poate desfăşura pe cuprinsul a mai multe măsuri (dacă avem de-a face cu valori mari) sau să ocupe, alături de un alt şir de formule consecutive, doar o mică parte din „timpul" unei singure măsuri. Ne oprim asupra unei asemenea formule deoarece în ea poate fi pus în evidenţă mecanismul mental de *bază* al „asamblării" sunetelor în practica interpretării, mecanism care permite gruparea lor cu sens în fraze, ceea ce permite auditorului să perceapă, datorită orânduirii lor, construcţia frazei. Operaţiile efectuate cu acest prilej sunt tot atât de necesare în înţelegerea muzicii – atât la interpret cât şi la auditori – ca şi gruparea unor mere într-o farfurie câte două sau câte trei – sau 2 + 3 pentru evaluarea spontană, dintr-o privire a numărului lor.

Vom lua în considerare, când vorbim de o asemenea formulă binară sau ternară, nu valorile unitare ce compun celula generatoare a unui ritm binar sau ternar, nu valorile ce alcătuiesc timpii unei măsuri, fie ele pătrimi, doimi, optimi – ci tiparele ritmice *alcătuite din două sau trei sunete* (sau combinaţii ale lor: 2 + 3 sau 2 + 2 + 3 etc.) cristalizate în muzică după modelul artei poetice. (Fie după modelul vechii arte poetice, dacă avem de-a face cu sunete de valori inegale ce se pot grupa asemănător silabelor longa şi brevis; fie după cel al poeticii moderne, unde silaba longa s-a transformat în accent, cea brevis rămânând neaccentuată, formula constituindu-se prin raporturi de accentuare – aceasta în cazul unor sunete de valori egale.)

În analiza noastră, vom porni de la aceste formule, indiferent dacă cele două sau trei sunete ocupă spaţiul unei măsuri întregi – extinzându-se chiar şi în măsura următoare, ca rezultat al cumulării unor valori, sau alcătuiesc o singură pulsaţie într-un lung şir de valori subdivizionare; aceasta deoarece, aşa cum am spus, asemenea grupuri de două sau trei sunete gravitează în jurul unui vârf expresiv, accentul, şi alcătuind în funcţie de poziţia acestuia picioare de tip trohaic, iambic, dactilic etc., constituie pentru interpret organismul de bază al devenirii în muzică. Desigur că putem avea şi mai multe sunete care în mod evident alcătuiesc *un singur tot*, şi care la o analiză teoretică din punctul de vedere al

Scanned with OKEN Scanner

structurii metro-ritmice şi de formă apar într-adevăr ca un tot nedezmembrabil. Din punctul de vedere al interpretului însă, funcţia lor expresivă, capacitatea lor de a exprima e condiţionată de existenţa unor procese interne care au loc *de la sunet la sunet* şi care „adună", sub imperiul unei „gravitaţii", unor legături specifice, două sau trei sunete. Acestea „spun ceva" numai în anumite raporturi unul cu altul în cadrul *acestei* celule, legăturile lor pe axa timpului cu ultimul sunet al celulei anterioare şi primul sunet al celei ce va urma fiind de altă natură. Tocmai aceste legături diverse între sunete permit sesizarea „devenirii" de la o celulă ritmică la alta. Când vorbim despre o unitate morfologică mai mare ca despre un singur tot, nu trebuie să credem că ar fi vorba de estomparea unor diferenţieri în procesele care leagă sunetele ei; trebuie *tocmai* să ţinem seama de diversitatea acestor legături, singurele care permit articularea unei celule faţă de alta şi punerea lor în anumite raporturi permiţând fiinţarea lor ca un aparat logic în exprimare.

Numai punând mai întâi în evidenţă raporturile dinamice, timbrale, agogice, care organizează microstructura unei opere muzicale, numai pornind de la cele mai mici formule ritmice de două sau trei sunete vom putea urmări în continuare procesele de organizare a unor unităţi morfologice mai mari, fraze, perioade etc; în interpretare, aceste procese de asamblare, de construire a „liniei" piesei, a unităţii ei sunt favorizate de „viaţa" pe care o capătă formula ritmică de bază, prin „devenirea" dintre sunetele ei, prin „devenirea" de la o formulă ritmică la următoarea. Vom vedea că organizarea discursului muzical în interpretare se îndepărtează de arta poetică în măsura în care se apropie de „prozodia" vorbirii, punând ordine în structurile melodice, armonice, în evenimentele discursului muzical după modelul intonaţiei vorbirii; model în care, deşi putem regăsi o pulsaţie de bază în succesiunea fonemelor, apar totuşi – după sensul şi gruparea cuvintelor, şi chiar după accentele naturale ale acestora – accente neperiodice ce structurează aceste foneme în grupuri, în „picioare" de câte două sau trei sunete de structuri ritmice diferite sau combinaţii ale lor.

Un proces asemănător are loc într-o interpretare muzicală creatoare, împletind în mod fericit unitatea discursului datorită unei pulsaţii de bază – de natură metrică – cu firescul şi expresivitatea liberă, neconstrânsă, a unor intonaţii asemănătoare cu cea a vorbirii, bazată pe o imensă diversitate ritmică.

Scanned with OKEN Scanner

Cunoaşterea mecanismelor care stau la baza dinamizării structurilor metro-ritmice prezintă o deosebită importanţă în interpretare în cazul unui instrument ca pianul. Trebuie să ţinem seama de faptul că la alte instrumente, cu vibraţii întreţinute, deci cu posibilitatea „modelării" sunetului pe durata sa, intuiţia interpretului mai poate fi ajutată şi de posibilităţile naturale ale instrumentului; la pian însă, anumite efecte sonore nu există în realitatea acustică şi nu pot apărea astfel în percepţia ascultătorului decât ca rezultat al unor reprezentări auditive complexe, dar foarte precis conturate în auzul interior al interpretului; datorită redării la pian a anumitor laturi şi aspecte – desigur cu mare încărcătură informaţională – ale acestor contururi, este posibilă autoreglarea percepţiei ascultătorilor, crearea impresiei că sunetul pianului este modelat cu extremă diversitate. Însă tocmai din cauza importanţei deosebite a proceselor ce au loc *numai în auzul interior* al interpretului, fără ajutorul oferit intuiţiei sale de calităţile acustice reale ale sunetului pianului, este atât de importantă pentru pianist cunoaşterea acestor mecanisme.

Ne propunem să urmărim întâi, pe scurt, câteva din mecanismele prin care timbrul, dinamica şi agogica dau viaţă formulei ritmice, urmând în continuare să cercetăm mai pe larg modul cum se întrepătrund şi se condiţionează aceste mecanisme între ele; modul cum „devenirea" în formula ritmică de bază stă la temelia „devenirii" în interpretarea operei muzicale.

a) Unul din procesele esenţiale ale „devenirii" în formula ritmică, şi implicit şi în unităţile morfologice mai mari, la baza cărora se află asemenea celule, se sprijină pe *corespondenţa între durata şi evoluţia dinamică a sunetelor* (între durate relativ mai mari şi sunete cantabile – după modelul glasului – şi între durate mai mici şi sunete prompte, alerte, după modelul sunetelor emise de instrumente în tehnica de velocitate). Vom vedea mai departe că gradul de cantabilitate al sunetului de durată mai mare diferă în funcţie de stil şi structura operei; întrebuinţăm însă acest termen la modul mai general, spre a desemna că pentru conştiinţa atât a interpretului cât şi a publicului, pe sunetele de durată mai mare trebuie să poată fi percepute anumite evenimente muzicale care justifică timpul acordat respectivului sunet; aceste evenimente au loc şi pe sunete de durate mici, dar fiind mai concentrate, dau impresia unei înlănţuiri mai alerte. Aici trebuie să remarcăm mai

Scanned with OKEN Scanner

multe aspecte: acustic, de percepție și cel privitor la anumite norme ilogice. Din punct de vedere acustic, trecerea de la un sunet de o înălțime la altul de o altă înălțime (în afara cazului portamento-ului – de alunecare de la un sunet de o înălțime la altul prin înălțimi intermediare, efect posibil numai la anumite instrumente) se petrece – nu numai la un instrument ca pianul, dar chiar și la cele unde e posibil portamento-ul – cu „atac" chiar în condițiile celui mai expresiv legato. Deci, în aceste cazuri, fie că imediat după perioada de creștere inițială urmează o perioadă de stare de regim, de „modelare" a sunetului pe durata lui – la instrumente cu vibrații întreținute – sunetul sfârșind cu o scurtă perioadă de descreștere, fie că, imediat după perioada de creștere inițială, se instalează o perioadă mai lungă de descreștere – la pian de exemplu – deci, *și într-unul și în altul din aceste cazuri*, trecerea de la un sunet la altul nu se produce efectiv prin menținerea aceluiași nivel dinamic; cu alte cuvinte, din punct de vedere acustic, nu se poate trece de la intensitatea atinsă la un moment dat de sunet direct la celălalt sunet pe același nivel de intensitate, ci doar prin descreșterea sunetului anterior și prin pornirea următorului de la un plafon dinamic mai scăzut decât maximum de intensitate atins de cel precedent (chiar dacă în momentul de început al lui este mai intens decât a fost sunetul precedent în momentul exact al emiterii lui); el va crește abia odată cu amplificarea obținută prin intrarea în vibrație a sistemului de rezonanță. Un plus de discontinuitate acustică în emisie creează și procesul tranzitoriu de început al sunetului (zgomote adiționale care apar, de pildă, la vioară în momentul atingerii arcușului de coarde, la pian prin lovitul clapelor, „atingerea lemnului").

În ce privește aspectul percepției, conștiința auditivă nu înregistrează toate aceste fenomene ca atare. Dacă la un instrument cu vibrații întreținute există o creștere – *construită după anumite norme logice* (vom vedea care) – a unui sunet către altul, perioada lui de descreștere, înainte de instalarea sunetului următor, va fi intrat și ea – datorită obișnuinței auzului – în aceste norme; ea va contribui la auzirea sunetului ca având o suplețe ce nu-i întrerupe elanul către sunetul următor; descreșterea nu va fi deci percepută ca atare, creșterea de la un sunet la altul părând a se fi produs astfel fără discontinuități acustice, și aceasta datorită faptului că există o continuitate intonațională; din contră, mascarea intenționată a

Scanned with OKEN Scanner

acestei perioade de descreştere va da cu totul alte valenţe expresive sunetului, el fiind perceput mai trunchiat; raporturile intonaţionale între acest sunet şi sunetul următor nu vor fi de „ducere", ci vor marca – vom vedea – fie graniţa dintre o celulă ritmică şi alta, fie o relaţie caracteristică pentru un conflict între ritm şi metru. Dar pentru a înţelege datorită căror factori percepe publicul anumite calităţi de sunet care uneori nu există în realitatea acustică, pentru a înţelege deci modul cum funcţionează mecanismul de (autoreglare a percepţiei, de care am amintit deja în mai multe rânduri, va trebui să ţinem seama şi de cel de al treilea aspect al acestei probleme – menţionat mai înainte – cel al operaţiilor mentale, al mecanismului logic de stabilire a unor relaţii temporale între sunete.

Vorbind despre reprezentări, spuneam că ele nu constituie doar o rememorare cantitativ exactă a unor senzaţii auditive, vizuale etc. avute în trecut, ci prind anumite trăsături esenţiale, generale, cele mai semnificative pentru obiectul perceput, pe care le reactualizează, desigur cu mai multă sau mai puţină forţă, în funcţie de individ. Se operează deci o selecţie asupra calităţilor obiectului perceput, acesta fiind reactualizat în reprezentări cu tot ce are el mai caracteristic.

Redarea mai departe – în artă, de pildă, prin mijloace artistice, vizuale, sonore – a „obiectului" respectivei reprezentări se va bucura de o cât mai largă audienţă la public, cu cât operaţia de selecţie amintită a vizat într-adevăr trăsăturile foarte capabile să comunice celorlalţi oameni imaginea respectivă prin *elemente comune*, şi cu cât în percepţia şi în integrarea respectivă au fost antrenate mecanisme cerebrale pentru care toţi oamenii au o predispoziţie.

Pe o asemenea trăsătură a formării reprezentărilor şi a posibilităţilor de a le transmite şi altora se bazează selecţia şi prelucrarea operată de interpret în largul câmp de posibilităţi combinatorii a dimensiunilor acustice oferite de instrumentele muzicale.

În ce priveşte selecţia operată asupra posibilităţii de combinare a duratei cu diferite evoluţii dinamice, noi vom adopta termenul de *profil dinamic*, pentru a desemna evoluţia dinamică a sunetului, *nu* aşa cum se desfăşoară ea eventual în realitatea

Scanned with OKEN Scanner

acustică a unui *singur instrument*, ci așa cum apare ea în reprezentările interpretului, ca urmare a unei selecții operate de el în câmpul unor largi posibilități combinatorii în funcție de anumite trăsături caracteristice de funcționare a unor mecanisme cerebrale la toți oamenii.

Este vorba de unul din mecanismele cerebrale comune oamenilor, format în funcție de raporturi numerice constante de durată și despre care am vorbit până acum, arătând că raporturile de durată oglindesc, de fapt, anumite raporturi psiho-energetice. Vom încerca, în cele ce urmează să susținem și să demonstrăm această idee, arătând că mecanismul prin care omul măsoară timpul în muzică este de natură psiho-energetică și că *unitatea de măsură și de comparare, de raportare între ele a duratelor*, făcându-le să „vorbească" una față de alta, să semnifice, *este pulsația*. Vom vedea că există pe durata oricărui sunet o energie latentă de pulsație care, se valorifică diversificat în funcție de raporturile de durată ce se stabilesc între acel sunet și cele imediat premergătoare sau următoare, precum și de poziția lui în măsură. Metrul muzical și felul cum încadrează compozitorii un grup de sunete între două bare de măsură reprezintă pentru aceștia mijlocul de a semnala – ca pe o canava – locul timpilor tari și relativ tari pe care se vor organiza aceste pulsații; în funcție de raporturile ritmice create, ele vor rămâne ca niște virtualități – sub forma unor pulsații subînțelese pe sunete de durată mai mare – sau vor organiza sunetele în diferite formule ritmice.

Vom vedea în cele ce urmează că în construirea profilurilor dinamice ale sunetelor, în stabilirea raporturilor dinamice între sunete și apoi în unități morfologice mai mari, joacă un rol important energia de pulsație a sunetelor, permițând folosirea pulsației ca unitate în măsurarea și clasificarea mărimii deosebirilor sau similitudinilor între sunete, din punctul de vedere al duratelor; raporturile de durată măsurate prin acest sistem numeric al pulsațiilor și antrenând prin aceasta anumite raporturi dinamice se bazează pe un mecanism cerebral comun oamenilor; selecția pe care o operează interpretul în câmpul posibilităților combinatorii între durată și dinamică oferite de diverse instrumente muzicale are ca scop folosirea exact a acelor profiluri ce corespund cel mai bine cu pulsațiile ce apar pe durata sunetelor în funcție de raporturile lor metro-ritmice; cu știrea sau fără știrea

Scanned with OKEN Scanner

lui, interpretul se bizuite astfel pe anumite mecanisme cerebrale comune oamenilor, folosind pulsația ca unitate psiho-energetică în măsurarea duratelor și în construirea profilurilor dinamice ale sunetelor.

Producerea acestor operații audio-mentale în reprezentările interpretului asigură perceperea de către public a sunetelor cu calități mai bogate decât cele posibile la un singur instrument; vom vedea în capitolul închinat metodelor și procedeelor de instruire a viitorului interpret că – deși metodele demonstrative (audierea pe benzi, execuțiile profesorului la ora de pian) sunt foarte importante pentru înmagazinarea unei bogate experiențe auditive – în multe cazuri, simpla percepție a unor sunete emise din afară nu-i asigură posibilitatea de a obține rezultate sonore asemănătoare modelului; (aceasta deoarece *efectul sonor perceput* adesea nu corespunde întru totul cu realitatea acustică, ci este rezultatul unor complexe operații audio-mentale la nivelul unui interpret bun,) care fac să apară în realitatea sonoră anumite *relații caracteristice cu largă audiență* la orice om cu predispoziții normale.[44]

Aceasta nu antrenează însă producerea de la sine, la interpreții în formare, a acelorași operații audio-mentale; așadar, rezultatul respectiv este de neobținut prin simpla copiere doar a efectelor sonore.

În exemplele date de noi pentru modul de dinamizare a unor structuri metro-ritmice, „semnele dinamice" respective vor indica (după cum o arată de altfel și explicațiile în text), fie ceea ce se petrece – din punctul de vedere al operațiilor audio-mentale ale interpretului – pe câte un sunet (profilul dinamic al sunetului) sau în relația dintre două sunete, fie efectul în percepție, când se urmărește global dinamica relației între două sunete, fie efectul global de creștere sau descreștere pe unități morfologice mai mari, așa cum îl percepe publicul. Micile creșteri și descreșteri în relațiile dintre două sunete – așa cum vor apărea în exemplele noastre – nu

---

[44] Acesta este deseori cazul și la pian. O anumită discontinuitate acustică, prin lipsa stării de regim, poate fi mascată datorită operațiilor audio-mentale ale interpretului. De asemenea, și procesele tranzitorii de începere a sunetelor sunt mascate în acest proces atât datorită respectării anumitor principii în tehnică, cât mai cu seamă datorită punerii în evidență pentru auzul ascultătorilor a anumitor relații sonore semnificative care deplasează atenția de la alte aspecte nesemnificative ale producerii sunetelor.

Scanned with OKEN Scanner

trebuie înţelese ca fragmentând sau întrerupând fluxul dinamic crescător sau descrescător al frazelor, al liniei mari; ele sunt imperceptibile ca atare la nivelul publicului şi ţin numai de operaţiile mentale ale interpretului, sau cel mult de activitatea auzului de control, în studiu, când se urmăreşte realizarea legăturilor dinamice expresive între două sunete. Vom vedea mai încolo că, datorită unei diversităţi în relaţiile şi în gradele de atracţie între sunete, auzul poate recompune în reprezentări linia mare a dinamicii, urmărind nu numai ce întâmplă în momentele de maximă expresivitate între două sunete, ci şi ce se întâmplă de la nivelul dinamic maxim al unei formule ritmice la nivelul dinamic maxim al alteia, realizând astfel o creştere sau o descreştere pe unitatea morfologică mai mare.

Cele spuse până acum, precum şi demostraţiile viitoare tind să arate că o frază în crescendo care pare „bine croită", logică şi expresivă, nu reprezintă o succesiune de sunete în continuă creştere, ci cuprinde o mulţime de micro-evenimente dinamice gândite de interpret, chiar dacă nu perceptibile ca atare; ele reprezintă însă partea cognoscibilă din operaţiunile creatoare ale intonării muzicii. Deprinderea lor favorizează intuiţia creatoare, asigură buna funcţionare a acelor imponderabile care sunt considerate apanajul talentului.

b) Să vedem, în continuare, cum sunt măsurate evenimentele dinamice pe durata sunetului, determinând construirea unui anumit profil încadrat în anumite „bătăi" reale sau subînţelese ale metrului.

Să vedem cum apar pe durata sunetelor anumite „pulsaţii" în legătură cu „bătăile" metrice pe valorile subdivizionare (imediat inferioare sau rezultând din mai multe subdiviziuni – vom vedea în funcţie şi de ce factori) subînţelese pe durata acestui sunet, şi care constituie canavaua pe care se construieşte profilul dinamic al lui.

Pentru a înţelege acest fenomen, este nevoie să ne reamintim de schema propusă de teoria accentelor şi să o reconsiderăm în legătură cu antiteza ei. (Vezi ex. 1) *Un sunet are – în funcţie de durata sa – o anumită „energie potenţială de pulsaţie" pe valorile subdivizionare subînţelese, energie care se valorifică diferenţiat, în funcţie de celelalte valori care intră în componenţa respectivei formule* (sau a formulelor imediat anterioare sau următoare), în

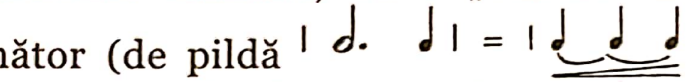
Scanned with OKEN Scanner

relație de imediată succesiune cu sunetul pe care l-am luat în considerație.

Într-un fel va pulsa cruza într-o relație de tip cruzic, în legătură cu un sunet următor *de valoare egală* sau de o valoare obținută printr-o singură subdivizare binară (optime față de pătrime, de exemplu), în alt fel, dacă sunetul următor va avea o valoare mult mai mică (va fi, de pildă, primul dintr-un grup de sunete de valori mici). În funcție de durata mai mare sau mai mică a sunetelor, pulsațiile sunt imaginate mai viu de interpret și au un efect mai puternic, mai evident, asupra conștiinței auditive a publicului sau, respectiv, se desfășoară în fracțiuni mici de secundă, fiind imperceptibile conștientului. Interpretul care are însă o experiență asupra acestor procese, de la un studiu în tempo-uri mai rare sau de la execuția unor piese al căror tempo real e mai rar, și unde pot fi puse în evidență pulsațiile metrice pe profilul dinamic al sunetului, are capacitatea de a resimți „devenirea" sunetului și în tempo-uri mai rapide, sau în cazul unor durate relativ mai mici. Are loc un fenomen asemănător cu cel petrecut în vorbire: omul deprins să-și orânduiască eficient ideile în anumite structuri gramaticale poate, după ce a folosit un timp suficient suportul cuvintelor, gândind fraze întregi cu subiect, predicat etc., să gândească și prescurtat, în mintea lui petrecându-se fulgerător operații logice de care nici el nu mai este conștient. Și în cazul unui interpret cu experiență, operațiile petrecute pe durata sunetului dau loc la anumite calități ale sunetului perceptibile global, la anumite relații între ele; acestea însă ar fi cu totul altele și nesemnificative, dacă interpretul nu ar fi construit sunetele în timp. Ceea ce urmărim noi este să arătăm pe ce mecanism de bază se bizuie asemenea deprinderi superioare – chiar dacă mulți interpreți rezolvă asemenea operații intuitiv. (Trebuie remarcat, de altfel, că intuiția neputând generaliza, abstractiza, descoperi trăsăturile esențiale ale unui fenomen, întâlnim cazuri de interpreți foarte dotați, care rezolvă deosebit de inspirat din punct de vedere muzical multe pasaje, însă cărora – aparent inexplicabil – unele pasaje nu le reușesc, nu capătă sens, tocmai din cauză că în respectivul pasaj intuiția nu-i mai ajută, și sunetele nu se organizează cu sensul adecvat.) Din punctul de vedere al construirii profilului dinamic pe canavaua unor pulsații pe valorile subdivizionare ale sunetului, deci din punctul de vedere al organizării expresive a dinamicii pe

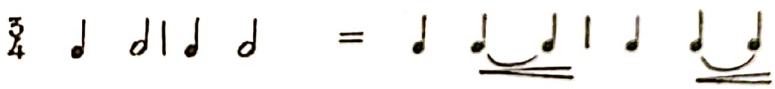
Scanned with OKEN Scanner

durata sunetului, vom distinge câteva tipuri de profiluri:

1. *Profiluri dinamice complete*, cu o perioadă de creştere până pe ultima pulsaţie (numărul valorilor subdivizionare pe care va pulsa sunetul fiind, cum am văzut, în funcţie de raportul între durata acelui sunet şi durata cea mai mică întâlnită între sunetele imediat apropiate), şi *o perioadă de descreştere* după ultima pulsaţie. Dacă aceasta din urmă perioadă tinde să creeze un continuum dinamic, cu o „ducere" a acestui sunet către cel următor (de pildă ), avem *un profil dinamic complet de natură depresivă*; dacă cu toată descreşterea – care dă, de fapt, o mlădiere sunetului – nu se urmăreşte legarea sunetului de un altul cu un nivel dinamic mai scăzut, ci se urmăreşte, din punct de vedere psihologic păstrarea elanului către un sunet plin dinamic, avem *un profil dinamic complet de natură expansivă*.

2. *Profiluri dinamice deschise, cu o perioadă de creştere* construită până pe ultima pulsaţie de pe valorile subdivizionare; între momentul de după ultima pulsaţie a acestui sunet şi instalarea sunetului următor, nu se creează un continuum dinamic perfect. Astfel, de pildă, pe pătrimi, în următorul exemplu:

sau, pe doimi:



Atât profilurile dinamice complete, cât şi cele deschise se pot mult diversifica, în funcţie de raportul de durată cu alte sunete imediat apropiate, şi deci de numărul pulsaţiilor pe valorile subdivizionare.

3. *Profiluri dinamice mono-pulsatorii*, cu o singură pulsaţie pe începutul sunetului, de aici cu o foarte scurtă perioadă de creştere, urmată apoi de o perioadă de descreştere neconstruită anume cu scopul creării vreunui continuum dinamic, sunetul ce urmează aparţinând – după cum vom vedea – altei formule ritmice. Aşadar, acest gen de profil dinamic nu se pretează creării unei atracţii ritmice între sunetul respectiv şi cel următor, ci dimpotrivă, marchează un moment de încetare a atracţiei, permiţând sunetului

Scanned with OKEN Scanner

următor să intre în zona de gravitație a altor sunete ce se desfășoară în continuare.

4. *Profiluri dinamice contrare*, cu o scurtă perioadă de creștere pe prima pulsație, o perioadă de descreștere, și din nou, un elan gândit către sunetul următor – ca o creștere. Din cauza fluxului său dinamic, contrar profilurilor dinamice obișnuite (compară cu) acest profil dinamic este adecvat – vom vedea – punerii în valoare a unor conflicte între metru și ritm.

5. *Profiluri dinamice mixte*, cu conturul dinamic al profilurilor complete de natură depresivă, însă cu *altă funcție expresivă;* vom vedea că, în timp ce profilurile complete-depresive sunt adecvate redării procesului expresiv accent-neaccent, într-o relație de tip cruzic, profilurile mixte rezultă din construirea *neașteptată, pe alt* sunet decât cruza, a unor evenimente dinamice pe care auzul este obișnuit să le asocieze cu mersul cruzei către sunetul neaccentuat următor. Ele pun în valoare anumite conflicte între ritm și metru.

c) „Construirea dinamicii" sunetelor unei formule ritmice se realizează folosind profiluri diversificate, cu scopul de a marca apartenența unor sunete la formula respectivă și articularea lor față de sunete aparținând altei formule, precum și de a marca atracțiile exercitate asupra unui sunet de către un sunet precedent sau următor.

Aceasta reprezintă unul din mijloacele interpretului de a face din muzică un limbaj viu, de a face ca succesiunea diferitelor trepte armonice, schimbările direcției melodice, raporturile de durată între sunete, măsura în care este compusă o operă muzicală să nu rămână simple mijloace componistice, de scriitură, ci să capete putere de a semnaliza, de a semnifica. Operațiile audio-mentale efectuate de interpret, de limpezire și grupare a structurilor după anumite criterii de logică, folosind profiluri, ale sunetelor, diversificate dinamic, fac muzica să „vorbească", după un mecanism pentru care omul are în genere o predispoziție, și care va antrena deci și la ascultători declanșarea anumitor operații audio-mentale de decodificare și de integrare.

Această diversificare, cu putere de semnificare, a profilurilor dinamice ale sunetelor, e legată – credem – de acea scară gradată

Scanned with OKEN Scanner

de procese psiho-energetice despre care vorbeam într-un capitol anterior. Omul s-a obişnuit să folosească această scară gradată ca pe un aparat logic. Exteriorizându-se în semnale organizate, ea capătă un corespondent temporal – pe care compozitorul îl poate nota în simbolurile grafice ale textului – şi un corespondent dinamic ce reiese din cel temporal, din relaţiile de durată, precum şi din cele metrice, în afara cazurilor de conflict între ritm şi metru de sincope, sau de preponderenţă *aparentă* pe care o ia accentul ritmic faţă de cel metric (când sunetul accentuat metric are o durată mai mică şi este urmat de durată mai mare, ce reclamă un accent mai puternic), *locul accentului ritmic*, în jurul căruia se grupează sunetele formulei, *coincide cu un accent metric*. Inversul nu este însă valabil, nu toate accentele metrice transformându-se în accente ritmice. Valenţele lor expresive nu dispar însă: ele reapar sub forma unor pulsaţii pe durata sunetului, sau sub forma *accentului* pe care îl vom numi *agogic*.

Dacă o formulă are, de pildă, trei sunete, ea va avea un singur accent ritmic în accepţiunea pe care o vom pune în discuţie îndată; celelalte două sunete vor fi sau amândouă neaccentuate, sau unul din ele, care corespunde cu un timp tare (cu un accent metric), va primi un accent agogic.

Accentul pe care îl vom denumi ritmic – sau dinamic, pentru a-l deosebi de cel agogic –constituie „vârful" expresiv al formulei ritmice. El nu reprezintă numai nivelul crescut de intensitate a unui sunet faţă de altul neaccentuat, sau faţă de alte accente, din alte formule, cu grade mai scăzute de intensitate, luate ca entităţi izolate. Indiferent dacă e vorba de gruparea sunetelor în formule de câte 2 sau 3 sunete, *procesul de accentuare dinamică* stabileşte o relaţie de un anumit tip expresiv între două sunete, fie o relaţie de tip cruzic pe care o vom nota cu $r <$, fie cu o relaţie de tip anacruzic pe care o vom nota cu $r >$. Când vorbim aici de relaţii de tip anacruzic, nu ne referim la anacruza în înţelesul strict dat de teoria ritmului, şi în care pot fi cuprinse toate sunetele de pe un timp slab ce duc către cruză. Când vorbim de procesele audio-mentale de croire a profilului dinamic al unui sunet anume şi care îi creează anumite legături cu altul şi dacă ne îndreptăm în acest sens atenţia spre o anacruză triplă, de pildă, vom vedea că, deşi „în mare" cele trei sunete duc spre cruză, profilurile lor dinamice sunt totuşi foarte diferite, cel de maximă tensiune

Scanned with OKEN Scanner

voliţională existând între ultimul sunet din grupul anacruzic şi cruză. Despre această relaţie vorbim ca despre o *relaţie expresivă de* tip anacruzic între două sunete. Am mai spus că ceea ce auzul sesizează *ca un tot*, ca o singură formulă ritmică – considerată ca atare şi la o analiză teoretică – este deseori constituit din alte formule de bază, elementare, mai mici, legăturile între sunete în cadrul formulei de bază fiind de altă natură decât cele dintre aceste formule. Tocmai astfel de legături diversificate fac ca auzul să perceapă eventual două formule elementare ca o simplă formulă, ca un organism viu, cu sens (vezi mai departe exemplele 16, 16 a, b, c). Calitatea deosebită a *sunetului* la pianiştii de mare valoare se datorează în parte intonării expresive a intervalelor, a „ajustării", *pentru percepţia* ascultătorului – antrenându-i funcţionarea mecanismelor de autoreglare – acordajului pianului şi, *de asemenea, în mare parte*, diversificării legăturilor între sunete, capacităţii pe care o dobândesc astfel sunetele, de a exprima, de „a vorbi". Necesitatea producerii cât mai spontan – nu pe primul plan al conştiinţei – a operaţiilor audio-mentale de diversificare a sunetelor în microstructură, în favoarea urmăririi liniei mari a piesei, o vom discuta mai târziu.

Necesitatea existenţei unei ierarhii în gradele de conştientizare la care se produc diferite operaţii în interpretare, şi importanţa acordată de interpreţi construcţiei de formă a operei în interpretare nu exclud necesitatea producerii unor operaţiuni de bază, fără de care exprimarea muzicală rămâne searbădă, lipsită de calitate şi de putere de comunicare. Estomparea de către interpret a diferenţierilor în profilurile dinamice ale sunetelor, cu impresia că *numai astfel* poate „gândi" mai multe sunete „dintr-o bucată", „dintr-o suflare", duce la uniformizare, la o cursivitate cantitativă a discursului, muzical, lipsită de sens.

Sunetele apar, aşadar, într-o interpretare creatoare, cu profiluri dinamice diversificate, în funcţie de relaţiile dintre sunete – fie din interiorul formulei ritmice, fie între sunetele de graniţă dintre formule.

Vom distinge 4 categorii de relaţii temporale între sunete în succesiunea lor imediată[45]:

---

[45] Cum nu ne-am propus să scriem un tratat privind anume ritmul în interpretare, nu vom epuiza diversitatea cazurilor posibile, dând doar o schemă generală a

Scanned with OKEN Scanner

1. *Active.* Vom considera ca relație temporală activă relația dintre cele două sunete ale formulei ritmice care *participă în raportul de accentuare*, considerând sunetul accentuat nu ca o entitate izolată, ci, fie ca începutul unui proces ce se consumă până la sunetul următor (accent → neaccent), fie ca sfârșitul unui proces ce s-a consumat începând cu sunetul precedent și sfârșind cu sunetul accentuat (neaccent → accent);

2. *Semi-active.* Vom considera ca relație temporală semi-activă relația care se stabilește între al doilea sunet al unui raport de accentuare (fie cruza dintr-o relație de tip anacruzic, fie sunetul neaccentuat către care a mers cruza într-o relație de tip cruzic), și *sunetul următor*, care nu face parte din raportul de accentuare consumat până la instalarea lui;

3. *Neutre.* Vom considera ca relație temporală neutră relația între al treilea sunet al unei formule ritmice (sunet care nu a făcut parte dintr-un raport de accentuare) și sunetul următor; relația neutră apare între un sunet – care stă în relații semi-active cu sunetul precedent – și sunetul următor cu care el nu intră în raporturi de accentuare. El creează o *zonă neutră* unde a încetat acțiunea forței de atracție a nucleului unei formule, ceea ce va permite ca într-o fracțiune de secundă să poată începe a se manifesta forța de atracție a nucleului formulei următoare; relațiile neutre constituie unul din elementele care asigură în interpretare „devenirea" între formule ritmice, permițând interpretului să asambleze, și, respectiv, publicului să sesizeze asamblarea mai multor „vârfuri expresive" în unități morfologice mai mari, deplasând focarul atenției de la relațiile între sunetele de graniță a două formule, la relațiile de sens dintre vârfurile expresive ale formulelor.

După cum vom vedea, în toate aceste relații – active, semi-active, neutre – accentele ritmice corespund cu timpii tari sau relativ tari ai metrului (deși inversul nu e valabil și nu toate accentele metrice vor deveni accente ritmice, energia potențială de pulsare pe care am putea-o denumi „un fel de simț al metrului" valorificându-se și în alt mod decât numai prin accente ritmice).

---

modului de diversificare a sunetelor în funcție de structura metro-ritmică. Deprinderea mecanismelor analizate în această schemă deschide de altfel interpretului un larg câmp de posibilități combinatorii creatoare.

Scanned with OKEN Scanner

Unul din aceste moduri, am văzut, deocamdată foarte pe scurt, că îl reprezintă pulsaţiile de pe durata sunetelor – mai ales a acelora de valoare mare; un alt mod este legat de fenomenele numite „de conflict între ritm şi metru" şi pe care le vom considera într-o a 4-a categorie de relaţii.

4. *Conflictuale.* Vom considera ca relaţie temporală conflictuală relaţia între sunete, în cazul unor conflicte *între metru şi ritm.*

Toate relaţiile menţionate mai sus le vom găsi – ca o varianta – şi în înlănţuiri de sunete întrerupte prin goluri de sonoritate, procesele esenţiale fiind însă păstrate.

Trebuie să subliniem faptul că, prin terminologia pe care am adoptat-o, de „activ", „semi-activ" şi „neutru", *nu* ne referim la o atitudine mai activă sau mai puţin activă a interpretului faţă de procesele de „croire" a sunetului, atitudine care trebuie să fie întotdeauna activă; ne referim la valenţele sunetelor – în funcţie de rolul lor în formula ritmică – de a contracta legături cu alte sunete.

Să urmărim acum modul cum diversele profiluri dinamice ale sunetelor valorifică şi dau viaţă relaţiilor între sunete, asigurând „devenirea" în cadrul formulei ritmice şi de la o formulă ritmică la alta.

Cum în cele ce urmează va fi vorba de procese de accentuare, de accente dinamice şi agogice, menţionăm că scopul paragrafului de faţă este de a ne ocupa de procesele de accentuare şi, în general, de operaţiunile de dinamizare *în legătură cu structurile metro-ritmice*, şi nu de alte categorii de accente. De altfel, din cele ce vom arăta, vor apărea, credem, şi sugestii privind profilurile dinamice apte să redea notaţiile din texte privind diferite accente de expresie ce pot coincide cu cele metrice sau le pot contrazice.

III.2.B.a. Relaţiile temporale active (între două sunete consecutive)

„Devenirea" în interiorul formulei ritmice este legată de procesele expresive, de evenimentele dinamice care au loc între cele două sunete ce participă în raportul de accentuare.

Formula ritmică mai poate cuprinde însă şi un al treilea sunet – accentuat sau neaccentuat care poate reprezenta fie un moment

Scanned with OKEN Scanner

de infimă decelerare (accent agogic, care corespunde cu un timp tare sau relativ tare, deci cu un accent metric – fără însă a participa în raportul de accentuare care constituie un proces de natură ritmică), fie un moment de imperceptibilă accelerare (dacă acest al treilea sunet din formulă corespunde cu un sunet neaccentuat metric).[46]

Ca proces expresiv calitativ şi nu cantitativ, accentuarea dinamică presupune nu un sunet mai plin faţă de unul mai puţin plin, ci un raport între două ipostaze psiho-energetice, niciodată cantitativ aceleaşi; ea constituie fie o „microexplozie" – capătul unui proces de „ducere" a unui sunet mai puţin plin dinamic (neaccentuat) către unul mai plin dinamic (accentuat), fie un proces de consumare a „energiei" unui sunet accentuat pe durata lui, mergând către o relaxare spre sunetul următor neaccentuat.

Pentru a deosebi *relaţiile între sunetele ce participă într-un raport de accentuare,* de relaţiile ce se stabilesc, de pildă, a) între un sunet neaccentuat şi un accent agogic sau b) între un accent dinamic (accentul ritmic al formulei) şi un sunet anterior neaccentuat care *nu joacă rol de anacruză,* sau un sunet neaccentuat următor cu care el *nu alcătuieşte o relaţie de tip cruzic,* am dat primelor denumirea de *relaţii temporale active.*

Considerăm această demarcaţie teoretică extrem de importantă pentru interpret, deoarece realizarea *în muzica vie* a valenţelor expresive ale acestei relaţii, capacitatea ei de a semnifica, de a comunica este condiţionată de construirea unor profiluri

---

[46] Aceste procese temporale, pe care le numim de micro-agogică (agogica în cadrul formulei ritmice de bază), sunt legate de mecanismul cerebral de organizare a sunetelor şi nu sunt percepute deloc ca diferenţieri de timp; ele dau doar o expresivitate sporită formulei, prin diversificarea genului de raporturi expresive între sunete, asemănător unei limbi cu un vocabular mai bogat, mai nuanţat în sensuri. Semnalele de „ x " pentru accentul agogic şi de „ □ " pentru momentul de imperceptibilă accelerare pe care le vom întâlni în exemplele muzicale ce vor urma (*ex. 10* şi urm.), au ca scop doar să ilustreze cele expuse în acest paragraf. Odată înţelese mecanismele pe care ele le desemnează, acestea pot fi diversificate şi manevrate creator de către interpret. Nu credem că ar fi util ca asemenea semne să fie întrebuinţate anume în texte muzicale pentru a indica cu exactitate, aproape sub formă de „reţetă" căror sunete se aplică, deoarece e vorba de a deprinde un mod de a funcţiona care să-i devină propriu interpretului, şi nicidecum de a reproduce fidel o indicaţie răpind firescul şi spontaneitatea execuţiei.

Scanned with OKEN Scanner

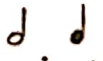
dinamice adecvate:

– într-o relație activă de tip cruzic, cruza va avea un profil dinamic complet de natură depresivă, iar sunetul neaccentuat următor, un profil dinamic mono-pulsatoriu;

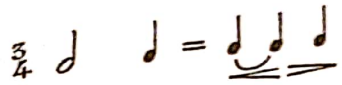
– într-o relație activă de tip anacruzic, o anacruză de durată egală cu cruza va avea un profil dinamic complet de natură expansivă, sunetul următor accentuat – deși mai plin dinamic – având un profil mono-pulsatoriu;

– în cazul unei anacruze de valoare mai mică, profilul ei dinamic perceptibil fiind mono-pulsatoriu, pulsațiile și respectiv perioada de creștere a profilului dinamic se deplasează pe cruză; durata perioadei de creștere a acesteia va fi în funcție de numărul pulsațiilor care apar pe valori subdivizionare ale cruzei, egale cu valoarea anacruzei respective; cruza nu va avea însă un profil dinamic complet, cu o perioadă de descreștere urmărind crearea unui continuum dinamic cu sunetul neaccentuat următor, ci doar un profil dinamic deschis. Este deosebit de important de remarcat că *sunetele nu pot avea relații active bilaterale*, atât cu sunetul precedent cât și cu cel următor. Dacă un sunet este al doilea dintr-un raport de accentuație și procesul expresiv s-a consumat între el și un sunet precedent, el nu mai are în potențial forță pentru a contracta relații active și cu sunetul următor. În cazul că interpretul nu sesizează acest lucru și „încarcă cu expresie" – *cu același fel de expresie* – mai multe sunete la rând, interpretarea, deși poate părea foarte „muzicală", se vădește totuși în mod „inexplicabil" monotonă, lipsită de vitalitate și de putere de comunicare.

Pentru a exemplifica practic cele expuse aici, vom arăta că:

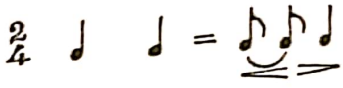
– dacă avem de-a face cu o relație de tip cruzic, în care sunetul accentuat are o valoare dublă față de cel neaccentuat, ca, de pildă  , pe profilul lui dinamic spre cel neaccentuat se vor face resimțite două pulsații pe valorile subdivizionare subînțelese, una la instalarea sunetului care constituie cruza și cea de a doua, prin care culminează profilul lui dinamic. Descreșterea cruzei către sunetul neaccentuat începe de-abia după această a doua pulsație, dând loc la o anumită diferențiere dinamică între aceste două sunete;

Scanned with OKEN Scanner



Ex. 4

– dacă avem de-a face cu o relație de tip cruzic între două sunete de valori egale, diferențierea dinamică între ele va fi însă mai mică, întrucât pe primul sunet profilul dinamic va evolua între două pulsații de optimi, adică ale unor valori mai mici; deci, și creșterea și descreșterea vor fi mai mici. Este un caz limită pentru păstrarea efectului de cruză, deoarece suntem la limita inferioară în care este posibilă în aceste condiții obținerea unei descreșteri normale de la sunet accentuat spre sunet neaccentuat.



Ex. 5

Cu alte cuvinte, această descreștere normală este posibilă când suma valorilor subdivizionare pe care pulsează sunetul accentuat este cel puțin egală – dacă nu mai mare – față de sunetul neaccentuat următor. Dincolo de această limită, dacă sunetul accentuat metric are o valoare mai mică decât a sunetului următor, ca de pildă ♩ 𝅗𝅥 (suma valorilor subdivizionare devenind implicit și ea mai mică) efectul de cruză devine *imposibil:* apar trei modalități de execuție, din care una singură e corectă, așa-zisa sincopă ușoară (după Riemann), pe care o vom analiza la punctul 4. Celelalte două reprezintă soluții incorecte, fie prin crearea unui efect de relație anacruzică, anulând accentul metric ♩ | 𝅗𝅥 fie păstrând accentul metric însă estompând rolul expresiv al doimii prin descreșterea pătrimii și emiterea doimii la nivelul dinamic atins după această descreștere, nivel mult prea slab pentru cât necesită valorificarea valențelor ei expresive.

Ex. 6

Pentru a păstra și accentul metric și valoarea expresivă a doimii, trebuie realizată o anumită succesiune a profilurilor dinamice ale sunetelor, ducând la efectul amintit de sincopă ușoară, pe care îl

Scanned with OKEN Scanner

vom analiza, după cum am spus, mai departe.

Aşadar, în cazul unor raporturi ritmice care nu intră în conflict cu metrul, pentru cruza dintr-o relaţie de tip cruzic, profilul dinamic al sunetului va creşte până după ultima pulsaţie pe o valoare subdivizionară. În cazul unor valorii care se subdivid ternar (de exemplu), profilul dinamic al cruzei va evolua pe cele trei pulsaţii corespunzătoare valorilor subdivizionare şi va descreşte după ultima pulsaţie. Vom numi asemenea contururi dinamice – profiluri dinamice complete de natură depresivă. Ele creează, prin perioada de descreştere de după ultima pulsaţie, o strânsă legătură de „ducere" între nivelurile dinamice ale sunetelor respective, un continuum dinamic cu sunetul următor neaccentuat.

Dacă avem de-a face cu o relaţie de tip anacruzic, în cazul când anacruza are o valoare cel puţin egală cu a cruzei, profilul dinamic al ei va creşte pe canavaua celor două sau trei pulsaţii de pe valorile subdivizionare. La sfârşitul acestui proces, deşi există – din punct de vedere acustic – o perioadă de descreştere, ea nu este gândită ca atare de interpret; efectul în percepţie este că sunetul îşi păstrează elanul în continuare după ultima pulsaţie până la sunetul accentuat. Pe cruză se va construi un profil dinamic mono-pulsatoriu. Nivelul dinamic, perceput global, al anacruzei este mai scăzut decât nivelul dinamic, perceput global, al cruzei; în plus, ascultătorul percepe sunetele ca având anumite calităţi expresive datorită unor procese dinamice a căror experienţă o are în legătură cu anumite procese psihice, mentale; chiar dacă aceste procese dinamice nu se produc în realitate decât parţial, fineţea, precizia contururilor cu care se petrec ele în auzul interior al interpretului de valoare duc la o nuanţare fină şi a rezultatelor reale; acest lucru îi este ascultătorului suficient pentru a „recunoaşte" semnalele respective şi semnificaţia lor.

Dacă anacruza are o valoare mai mică, deşi profilul ei dinamic va fi construit prin aceleaşi operaţii mentale, faptul că acestea se petrec la un grad mai redus de conştientizare şi nu mai sunt atât de perceptibile publicului atrage necesitatea deplasării pulsaţiilor pe cruză. Prin aceasta cruza nu capătă însă decât un profil dinamic deschis, pulsaţiile respective fiind doar o reverberaţie a relaţiei active dintre anacruza şi cruză, proces expresiv care, comprimat prin scurtimea anacruzei, „explodează" pe cruză.

Scanned with OKEN Scanner

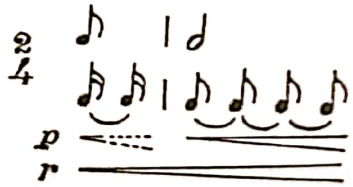
Profilurile dinamice complete care apar într-o interpretare logică între anacruză și cruză, într-o relație de tip anacruzic – și pe care le-am numit expansive – și între cruză și sunetul neaccentuat imediat următor, într-o relație de tip cruzic – și pe care le-am numit depresive – constituie *punctele nodale ale expresiei* în formula ritmică, flacăra vie a „devenirii", cheagul care dă coerență sunetelor.

III.2.B.b. Relațiile temporale semi-active.

Relațiile temporale semi-active se stabilesc între cel de-al doilea sunet al raportului de accentuare și un sunet următor, fie un al treilea sunet din formulă, fie primul sunet dintr-o formulă ritmică următoare.

În cazul unor raporturi de accentuare de tip cruzic sau de tip anacruzic cu anacruza de durată mai mare, raporturi care au fost valorificate prin profiluri dinamice complete de natură depresivă sau respectiv expansivă, procesul de accentuare și-a consumat deja în bună parte potențialul expresiv în momentul instalării celui de al doilea sunet al său; acest sunet nu mai are suficientă forță de atracție pentru a stabili încă o relație activă cu sunetul următor; între el și acesta se va manifesta o relație semi-activă. Profilul dinamic adecvat care va „lega" expresiv (atât cât este necesar și logic) acest al doilea sunet al unui raport de accentuare, de un sunet următor, va fi un profil dinamic mono-pulsatoriu.

În cazul unui raport de accentuare de tip anacruzic, cu anacruza de durată mică, pulsațiile comprimate de durata mică a anacruzei explodează pe cruză. Anacruza, deși mono-pulsatorie, își păstrează elanul către cruză, perioada de descreștere de după prima pulsație nefiind percepută ca atare (de aceea o vom nota cu)[47]:



Ex. 7.a

[47] Am notat cu *p* procesele auditive interioare pe durata sunetelor și cu *r* efectul sonor global al relației respective.

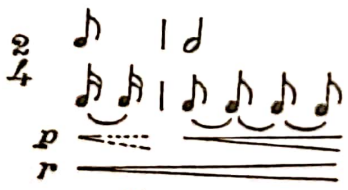
Profilurile dinamice complete care apar într-o interpretare logică între anacruză şi cruză, într-o relaţie de tip anacruzic – şi pe care le-am numit expansive – şi între cruză şi sunetul neaccentuat imediat următor, într-o relaţie de tip cruzic – şi pe care le-am numit depresive – constituie *punctele nodale ale expresiei* în formula ritmică, flacăra vie a „devenirii", cheagul care dă coerenţă sunetelor.

III.2.B.b. Relaţiile temporale semi-active.

Relaţiile temporale semi-active se stabilesc între cel de-al doilea sunet al raportului de accentuare şi un sunet următor, fie un al treilea sunet din formulă, fie primul sunet dintr-o formulă ritmică următoare.

În cazul unor raporturi de accentuare de tip cruzic sau de tip anacruzic cu anacruza de durată mai mare, raporturi care au fost valorificate prin profiluri dinamice complete de natură depresivă sau respectiv expansivă, procesul de accentuare şi-a consumat deja în bună parte potenţialul expresiv în momentul instalării celui de al doilea sunet al său; acest sunet nu mai are suficientă forţă de atracţie pentru a stabili încă o relaţie activă cu sunetul următor; între el şi acesta se va manifesta o relaţie semi-activă. Profilul dinamic adecvat care va „lega" expresiv (atât cât este necesar şi logic) acest al doilea sunet al unui raport de accentuare, de un sunet următor, va fi un profil dinamic mono-pulsatoriu.

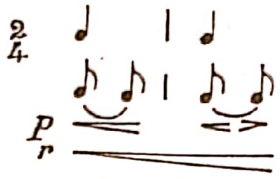
În cazul unui raport de accentuare de tip anacruzic, cu anacruza de durată mică, pulsaţiile comprimate de durata mică a anacruzei explodează pe cruză. Anacruza, deşi mono-pulsatorie, îşi păstrează elanul către cruză, perioada de descreştere de după prima pulsaţie nefiind percepută ca atare (de aceea o vom nota cu)[47]:



Ex. 7.a

[47] Am notat cu *p* procesele auditive interioare pe durata sunetelor şi cu *r* efectul sonor global al relaţiei respective.

Scanned with OKEN Scanner

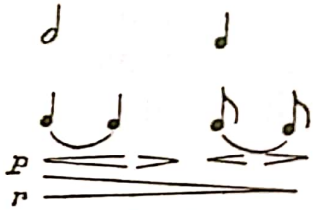


Ex. 7.b

În cazul acesta cruza, al doilea sunet din raportul de accentuare se va lega de un sunet următor – al treilea din formulă sau primul dintr-o formulă – printr-un profil dinamic deschis.

Cu toate deosebirile de contur sonor, și deci și de expresie, dintre profilul dinamic mono-pulsatoriu și cel deschis, ele au o trăsătură comună care le deosebește de profilurile dinamice complete: faptul că după prima pulsație (în cazul celor mono-pulsatorii) și după ultima (în cazul celor deschise), auzul creator al interpretului nu mai urmărește conștient o descreștere sau o creștere către sunetul următor, și deci realizarea unui continuum dinamic perfect.

Aceste profiluri creează o relație mai alertă între sunete, datorită unei treceri mai puțin conștient condusă de la nivelul dinamic atins în momentul întreruperii pulsațiilor pe primul sunet, la nivelul dinamic al sunetului următor. Deși, În principiu, aceste diferențieri dinamice sunt foarte mici, totuși producerea lor – nu în condiții de strict continuum dinamic – creează mersului sunetului spre cel următor alte valențe expresive. Asemenea profiluri sunt indicate pentru articularea unor formule între ele sau pentru redarea relației mai alerte anacruză-cruză, în cazul unei anacruze de durată mică.



Ex. 8

În exemplele *7.a*, *7.b* și *8* sunt arătate profilurile dinamice complete de natură expansivă (pe anacruza din *ex. 7.a*) și de natură depresivă (pe cruza din *ex. 8*), profilurile mono-pulsatorii ale cruzei din *ex. 7.a* și ale anacruzei din *ex. 7.b* (cu perioada de descreștere neperceptă ca atare) și ale sunetului al doilea, neaccentuat, din

Scanned with OKEN Scanner

relaţia de tip cruzic din *ex. 8*, precum şi profilul dinamic deschis al cruzei din *ex. 7.b*. Indicaţiile de la punctele *p* privesc procesele pe durata sunetului, fără însă a semnala şi compara nivelul dinamic de la care pornesc creşterea şi descreşterea unui sunet în raport cu a celuilalt, lucru semnalat de indicaţiile de la punctele *r*. Astfel, cruza este evident mai plină dinamic decât anacruza (*ex. 7.a* şi *7.b*), cu atât mai plină cu cât valoarea ei e mai mare faţă de a anacruzei; dacă într-un metru binar anacruza este o pătrime şi cruza tot o pătrime, anacruza va pulsa pe valorile subdivizionare imediat inferioare – optimi; dacă anacruza este o optime şi cruza o pătrime, pe pătrime va exista un profil dinamic construit pe două pulsaţii de optimi; dacă anacruza este o şaisprezecime şi cruza o pătrime, pe pătrime va exista un profil dinamic construit pe pulsaţiile celor patru şaisprezecimi, deci durata perioadei de creştere va fi mai măre. În primul caz, anacruza fiind de valoare egală cu cruza şi având o perioadă de creştere apreciabilă spre cruză, diferenţa de intensitate percepută global va fi destul de mică; la o anacruză pe jumătatea valorii cruzei, perioada de creştere a acesteia va dura până imediat după jumătatea valorii ei – după pulsaţia pe a doua optime: deci cruza va avea o perioadă de creştere reliefată faţă de anacruză, diferenţa de intensitate percepută global fiind mai mare; această diferenţă va creşte încă, în cazul unei anacruze de şaisprezecime urmată de o cruză de pătrime, cruza având o perioadă de creştere construită până după a patra şaisprezecime. Din această cauză, diferenţa dinamică dintre cele două sunete – care, cum am spus, este percepută prin compararea efectului global al fiecărui sunet – este proporţională cu diferenţa de durată între sunete; ea va fi cu atât mai mare cu cât este mai mare diferenţa de durată, sunetul de durată mai mare crescând pe o perioadă mai îndelungată, prin pulsaţii pe un număr mai mare de valori subdivizionare.

În exemplele de mai sus am întrebuinţat două categorii de indicaţii dinamice, pentru a preciza că pe lângă efectul general de creştere sau descreştere (indicaţiile dinamice de la punctele *r*), mai au loc, pe durata sunetelor, anumite fluctuaţii dinamice, *p*, care fac ca sunetul să fie perceput cu anumite calităţi de cantabilitate, de mlădiere, de expresivitate care nu ar apărea, dacă ar fi vorba de un simplu proces dinamic crescător sau descrescător.

Scanned with OKEN Scanner

Indicațiile de la punctele *r* arată diferențierile dinamice pe care le percepe ascultătorul din punct de vedere cantitativ, și care fiind mai ușor observabile din afară, au intrat în regulile obișnuite de dinamizare în legătură cu ritmul. Ele însă nu definesc în întregime procesele de percepție și mai ales de autoreglare a percepției prin care ascultătorul percepe sunetele mlădioase și cântate, *atunci când* în auzul interior al interpretului se construiesc anumite profiluri dinamice diferențiate după genul legăturilor între sunete; tocmai aceste procese auditive interioare la interpret duc la o fină gradare a dinamicii, care satisface cerințele anumitor predispoziții auditive ce există și în ascultător și favorizează perceperea de către acesta nu numai a unor creșteri sau descreșteri, cum ar părea la o primă impresie, ci a unor sunete „cântate" cu deosebite calități expresive.

Efectele sonore mai ușor perceptibile, simplele creșteri sau descreșteri, s-au constituit în reguli acceptate de dinamizare (ca de pildă, în ce privește relațiile de la sunet la sunet: raportul, dintre timp tare, timp slab, sau între sunet de durată mai mare și sunet de durată mai mică etc.). Vom vedea însă, în ce privește relațiile pe unități morfologice mai mari, că aceste efecte sonore, de asemenea mai ușor perceptibile, de creștere și descreștere, *au intrat* în notațiile obișnuite ale textului muzical, respectarea lor făcând parte din obligațiile „cunoscute", „tradiționale" ale interpretului față de textul muzical. Restul operațiilor prin care interpretul face sunetul să cânte sunt încă, deseori, considerate ca făcând parte din domeniul incognoscibil, irațional al aportului creator al interpretului, rodul talentului, al sensibilității, al puterii sale de a comunica; este evident însă că dacă punem în lumină latura lor rațională, mecanismele logice care stau la baza lor, *efectuarea acestor operații și atribuirea respectivelor profiluri dinamice sunetelor ar trebui să facă parte din obligațiile stricte ale respectării textului.*

Împingerea domeniului cognoscibilului, al raționalului, cât mai departe, reducerea numărului de „necunoscute" în arta interpretării muzicale nu are însă *nicidecum* drept consecință o *scădere a importanței* domeniului creator: este vorba doar de a pune la îndemâna interpretului mijloace de a descoperi sensurile adânci ale operei și de a le exprima cât mai logic și deci mai

Scanned with OKEN Scanner

convingător, favorizând astfel declanșarea proceselor creatoare într-o redare artistică și emoționantă.

Reconstituirea hainei sonore a mesajului transmis de compozitor, prin definirea contururilor sonore sub care se petrec diferite procese de logică muzicală, deschide interpretului o poartă către semnificațiile mesajului. Citirea și aprofundarea structurilor din text, de către interpret, trebuie să-l ducă pe acesta – dacă se produc procesele auditive corespunzătoare structurilor – la stabilirea unor calități ale sunetelor în devenirea lor, care constituie un limbaj viu intonațional. Interpretul nu ia cunoștință de mesajul compozitorului direct din structurile textului, deoarece forma lor luată ca atare constituie încă o limbă moartă. El trebuie să adauge la această formă acele elemente ce i se potrivesc în mod obiectiv, pentru a avea de-a face cu un limbaj viu, capabil să-i facă apropiat mesajul compozitorului. De-abia de aici încolo începe *munca lui creatoare*, care e *favorizată de calitățile de viață pe care le-a primit structura operei în decodificarea ei.* Interpretul poate adânci și îmbogăți sensurile găsite, poate, prin fantezia sa, să găsească gradări sau contraste de sentimente inedite, surprinzătoare, pe care să le îmbrace în intonații din ce în ce mai șlefuite artistic. Este greșit a se crede despre intonație că ar apărea doar sub această ultimă ipostază „creatoare" în auzul interior al interpretului, *după* stabilirea sensurilor și semnificațiilor mesajului; sensurile nu se „stabilesc" nici în mod arbitrar, nici nu „răsar" direct din text ci se ajunge la dezvăluirea lor după ce s-a desfășurat acea primă etapă a decodificării textului, în care structurile au fost îmbrăcate (în auzul interior al interpretului) într-o haină vie intonațională, logică, pe care ele o cereau în mod obiectiv.

Facem aceste precizări, deoarece la o analiză mai schematică și neaprofundată a proceselor, nesesizându-se că intonația apare sub două ipostaze – logică și creatoare – s-ar putea crede că este vorba doar de o singură intonație, care ar constitui doar forma finală prin care interpretul transmite mai departe conținutul operei muzicale, după ce el ar fi ajuns prin analize teoretice la cunoașterea acestuia. Or, în înțelegerea și redarea textului, interpretul are de-a face într-o primă etapă cu *intonații* ce *rezultă obiectiv din structurile textului* și care-i permit înțelegerea semnificațiilor

Scanned with OKEN Scanner

operei, și abia mai târziu cu *intonații artistice creatoare* prin care el redă aceste semnificații publicului. Acestea constituie procese specifice muncii – de înțelegere și de redare a unui mesaj. Ele sunt oarecum diferite ca ordine a etapelor de acelea ale primirii și transmiterii mai departe a unui mesaj pe calea unui text literar (cum ar fi, de pildă, citirea și apoi recitarea unei poezii, sau citirea unei piese de teatru și redarea ei prin viu grai). Aceasta din cauză că, în ce privește mesajul verbal, destinatarul lui de moment – actorul –, odată citite semnele grafice, vine în contact cu limba vie a cuvintelor, cu sensurile lor (chiar dacă mai descoperă sensuri și dincolo de cuvinte, o face tot prin intermediul cuvintelor citite); în funcție de toate aceste sensuri, în transmiterea lor mai departe, el poate găsi intonații care să ridice potențialul emoțional, comunicațional al mesajului.

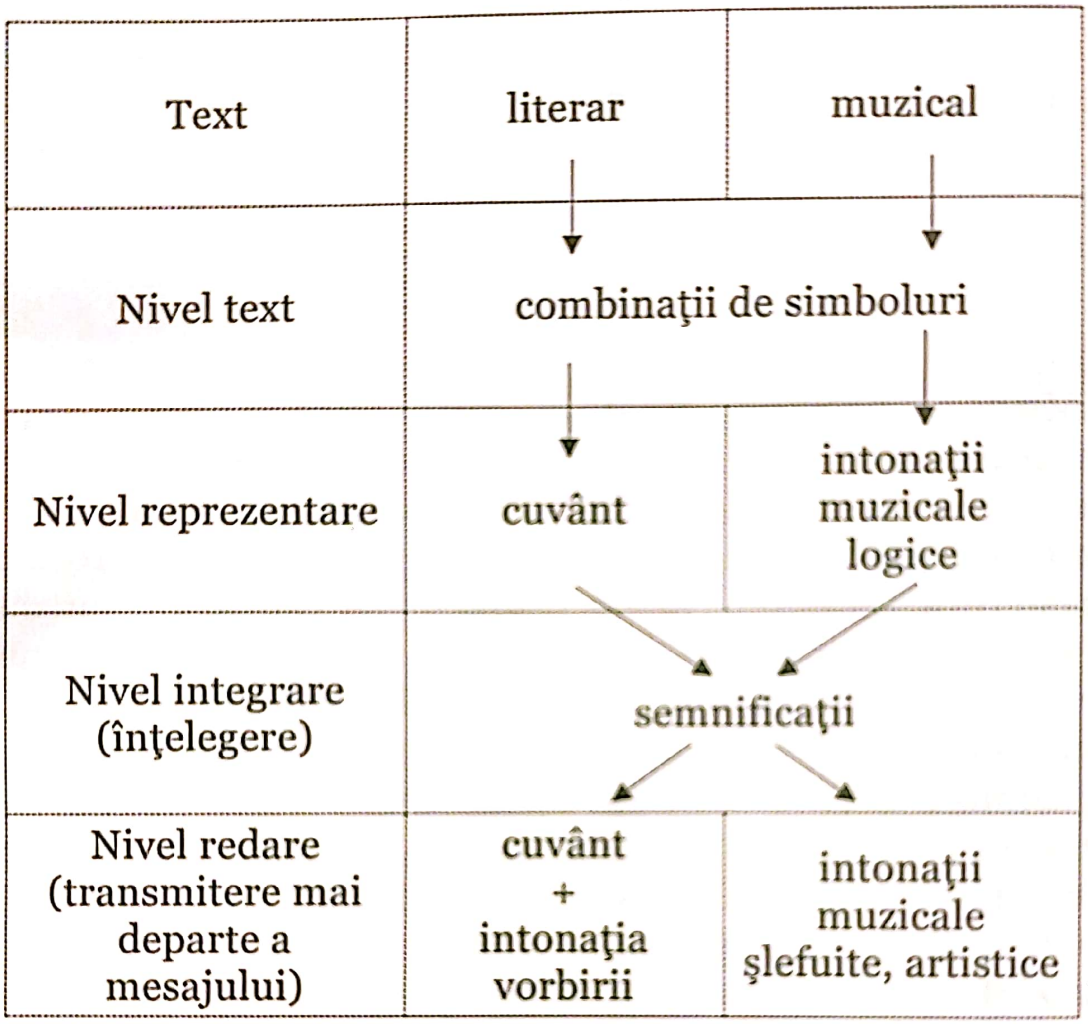
Muzica, neavând legături *precise* între semnificant și semnificat – ca în limbajul vorbit, interpretul nu poate determina intonațiile ei vii într-o primă reprezentare auditivă după semnificații pe care nu a avut de unde să le deducă. Procesul de cunoaștere a mesajului și de transmitere este oarecum diferit; combinațiile de simboluri din textul muzical nu alcătuiesc cuvinte cu semnificații exacte, *ele grupându-se însă după o schemă logică intonațională*. Interpretul care nu decodifică textul doar semn după semn – ci pe combinații de simboluri – găsește, la sfârșitul primei etape a acestui proces, nu o organizare de cuvinte, ci o organizare de intonații. Aceste intonații, pe baza unei practici sociale și, desigur, și muzicale, îi dezvăluie sfera de idei a operei pornind de la sensurile unităților morfologice mai mici, relațiile de sens dintre ele, desfășurarea ideilor prin acumulări, rezolvări, contraste.

Treptat, intonațiile de la care a pornit interpretul și care reies obiectiv din combinațiile de simboluri ale textului se șlefuiesc odată cu adâncirea de către interpret a sensurilor astfel dezvăluite.

Aportul lui personal în acest proces este de o importanță covârșitoare și se manifestă atât la nivelul sensului, cât și la nivelul intonațional de redare (adică după șlefuirea intonațiilor ce reies obiectiv din text). Iată o schemă comparativă a proceselor petrecute în citirea și înțelegerea unui text literar (de la simbolul scris la

Scanned with OKEN Scanner

cuvântul din reprezentări, la înțelegerea și redarea lui mai departe pe cale orală), și citirea și înțelegerea unui text muzical (citirea și reprezentarea sonoră cu intonații muzicale logice, apoi înțelegerea și aprofundarea semnificațiilor astfel dezvăluite) și apoi redarea lor mai departe, prin intonații îmbogățite.



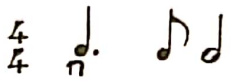
Să revenim acum la analiza proceselor de dinamizare a structurilor metro-ritmice.

III.2.B.c. Relaţiile temporale neutre

Relaţiile temporale neutre se stabilesc între cel de-al treilea sunet al unei formule ritmice (sunet care stă în relaţii semi-active cu sunetul anterior) și un sunet imediat următor, cu care el nu stă în raporturi de accentuare. Pe relația respectivă, deși există un profil dinamic corespunzător duratei sunetului, el nu e construit la

Scanned with OKEN Scanner

aceeaşi intensitate a proceselor volitive ca în cazul profilurilor dinamice complete. Profilul lor dinamic este în general mono-pulsatoriu; el poate fi şi deschis, adică cu o perioadă de creştere construită pe pulsaţiile valorilor subdivizionare, dar aceasta numai în cazul când sunetul respectiv coincide cu un timp tare metric şi are o durată mare, formula respectivă gravitând totuşi în jurul altui accent ritmic, ca de exemplu:



Pentru simplificare şi pentru a sublinia această trăsătură a sunetului care stabileşte relaţii temporale neutre – de a marca o zonă de minimă atracţie gravitaţională, *atât cu sunetul anterior, cât şi cu sunetul următor*, vom vorbi despre un *sunet neutru* (aceasta indiferent dacă prin amplasarea lui ca prim-sunet sau ca ultim-sunet în formula ritmică, relaţiile sale vor fi semi-active cu sunetul anterior şi neutre cu cel următor, sau invers, cele două tipuri de relaţii confundându-se ca valenţe expresive, în cazul lui).

Sunetul neutru este în general cel de-al treilea sunet dintr-o formulă ternară, indiferent de amplasarea lui în timp faţă de celelalte două sunete care participă în procesul de accentuare: la sfârşitul formulei, într-un picior de tip dactilic ; într-un picior amfibrahic, înainte sau după sunetul accentuat ; într-un picior anapestic, la începutul formulei . Le întâlnim, de asemenea, în fraze constituite din *sunete de valori egale, unde ar părea că dinamizarea ar trebui hotărâtă în funcţie de metrică şi că nu există vreo diversitate ritmică. În realitate însă, direcţia melodică a sunetelor, apartenenţa lor la diferite trepte armonice determină gruparea lor în unităţi morfologice, în formule ritmice când de două, când de trei sunete, indiferent dacă metric ele sunt valorile unitare, de bază, ale unui metru binar sau ternar, sau valori rezultate din subdivizări binare sau ternare. Are loc, de asemenea,* o *frecventă răsturnare a raportului de accentuaţie de la un ritm cruzic la unul anacruzic şi invers, toate acestea însă în general în condiţiile respectării locului accentelor metrice.*

Locul accentului dinamic al formulei ritmice este în funcţie de metru. În afara cazului sincopei, când ritmul intră în contradicţie cu metrul, sunetul „accentuat" al formulei ritmice corespunde cu

Scanned with OKEN Scanner

timpii tari şi relativ tari ai metrului. Inversul nu este însă valabil. Nu toţi timpii tari sau relativ tari ai metrului constituie punctul unde vor apărea accentele dinamice ale formulelor ritmice (în sensul arătat, de raport între două ipostaze psiho-energetice, existând fie o relaţie dinamică de „ducere" a unui sunet către următorul accentuat, fie o relaţie de „derivare" a unui sunet neaccentuat din cel accentuat). Unii timpi tari ai metrului corespund în prozodia muzicală cu acele sunete prelungite agogic (al treilea sunet din formula ternară şi care nu face parte din raportul de accentuaţie dinamică, în cazul unui metru binar sau cu subdiviziuni binare); iar unii timpi slabi – care în formula ternară nu fac parte din procesul de accentuaţie dinamică – corespund în prozodia muzicală cu sunete uşor comprimate agogic.

Raportul de accentuare de tip cruzic sau anacruzic într-o formulă, poziţia accentului la începutul sau, invers, la sfârşitul procesului de accentuare dinamică, hotărârea pe care o ia interpretul de a gândi cruzic sau anacruzic şi de a lega accentul de sunetul ce-i urmează sau respectiv, de sunetul ce-i precedă, este în funcţie de:

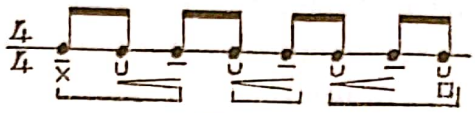
1. fie de metru, în cazul unor motive, formule secvenţiale, care încep, de pildă, pe măsuri anacruzice şi al căror model se repetă. În aceste cazuri, structura cruzică sau anacruzică, binară sau ternară a formulelor se păstrează, pentru a evidenţia efectul estetic al secvenţei;

Ex. 9

2. fie de ritm care – pe canavaua metrului, deci fără a inversa accentele – le schimbă valenţele expresive, schimbă natura procesului de accentuare: când expansiv, când depresiv, când înlocuind accentul dinamic cu unul agogic grupează astfel sunetele diversificat. Această organizare operată de ritm are loc fie în funcţie de raportul de durată, de direcţia melodică, precum şi de structura armonică, fie de structura armonică implicată în raporturi melodice, când mai multe sunete succesive gravitează împrejurul unei anumite trepte armonice, fie prin mersul armonic, prin diferite evenimente armonice, modulaţii, cromatisme, rezolvări etc.

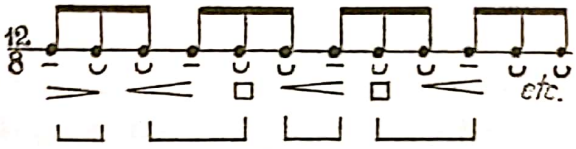
Scanned with OKEN Scanner

Poate astfel apărea într-un metru binar cu subdiviziuni binare următoarea grupare de sunete:



Ex. 10

sau într-unul cu subdiviziuni ternare:



Ex. 11

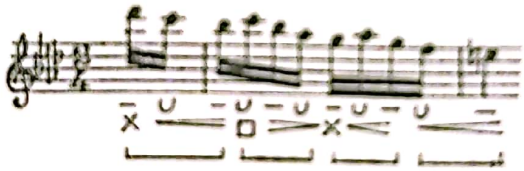
Legăturile cele mai strânse, atracţia cea mai mare o găsim între două sunete care participă în raportul de accentuaţie, acolo unde există o relaţie temporală activă. Dar niciun sunet nu are raporturi la acelaşi grad de atracţie, atât cu sunetul precedent, cât şi cu cel următor. Un sunet nu poate fi legat bilateral în procese de aceeaşi categorie expresivă. Am văzut că într-o relaţie de tip anacruzic, cu anacruze de durată mare, sunetul accentuat nu stabileşte cu sunetul următor decât relaţii semi-active (şi, la fel, şi sunetul neaccentuat ce urmează celui accentuat într-o relaţie de tip cruzic). Profilurile lor dinamice fiind fie deschise, fie mono-pulsatorii, atracţia lor faţă de sunetul următor nu mai este atât de mare, acesta putând fi un sunet neutru sau sunetul de început al altei formule. Paradoxal, *legătura dintre formule*, „devenirea" lor e asigurată tocmai de lipsa de atracţie între sunetele lor limită; explicaţia stă în faptul că perceperea şi aprecierea valenţelor expresive ale legăturii între formule *nu* este un proces ce are loc la nivel pur senzorial: ea presupune procese *mentale* superioare de integrare, de urmărire a unor sensuri, prin operaţii de sinteză ce surprind nu relaţiile între sunete imediat apropiate, ci relaţii de la un vârf expresiv la altul; acest lucru nu este posibil decât prin desfăşurarea la un grad mai scăzut de conştientizare a proceselor care au loc între sunetele de graniţă ale formulelor.

Tocmai specificul diferenţiat al proceselor mentale de analiză, de sinteză, cu grade diferenţiate de conştientizare, care asamblează sunetele într-un discurs muzical închegat, cu „devenire", determină şi calitatea diferenţiată a profilurilor dinamice ale sunetelor, după

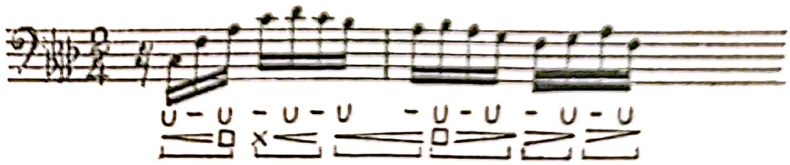
Scanned with OKEN Scanner

genurile de relații între sunete, pe care ele sunt chemate să le evidențieze, între acestea, relațiile temporale neutre își au locul bine definit, în ritmuri binare sau cu subdiviziuni binare, în cazul unor valori egale, apariția unor formule ternare se manifestă deseori sub forma unui picior de tip cretic — ∪ — obținut prin accentuare (și nu din valori diferențiate gen longa-brevis); dintre aceste 3 sunete, doar două participă la raportul de accentuare: — ∪ — fie — ∪ — sunetul notat cu x rămânând ca un simplu accent agogic, cu un profil dinamic mono-pulsatoriu. Expresivitatea acestui sunet nu stă în caracterul exploziv, în gradul mai ridicat de intensitate, prin legături specifice cu un sunet neaccentuat ci într-o imperceptibilă lungire în auzul interior și în alternarea acestui gen de accent cu cel dinamic obținut printr-un proces de accentuare în care participă două sunete.

Cantabilitatea, și în același timp dramatismul și freamătul părții a 3-a din *Sonata op. 57* de Beethoven sunt de nerealizat fără alternarea picioarelor de tip ternar cu cele de tip binar, fără schimbarea raporturilor de accentuație – când cruzic, când anacruzic – fără alternarea, pe locurile corespunzătoare timpilor tari și relativ tari ai metrului muzical, a accentelor dinamice cu cele agogice.



Ex. 12 – L. van Beethoven. Sonata op. 57, partea a treia



Ex. 13 – L. van Beethoven. Sonata op. 57, partea a treia

Sunetul neaccentuat care nu participă în raportul de accentuație, dar care totuși se afla într-o poziție imediat alăturată sunetului accentuat (ca în piciorul amfibrahic ♩ 𝅘𝅥𝅮 ♩) pune uneori probleme de expresivitate mai deosebite, în cazul unor tempouri moderate sau lente:

Scanned with OKEN Scanner

Ex. 14 – J. S. Bach. Invenţiune la 3 voci în fa minor

Ex. 15 – J. Brahms. Rapsodia nr. 1 în si minor

Uneori, interpreţii, vrând să „expresivizeze" asemenea formule, au o tendinţă de a pune în valoare cantabilitatea sunetului accentuat prin raporturi expresive bilaterale *de aceeaşi calitate voliţională a legăturii sunetelor,* atât cu sunetul precedent, cât şi cu cel următor. Or, nu este corectă şi nici de bun gust soluţia de a duce anacruzic (cu pulsaţiile respective) primul sunet către accent, şi apoi de a gândi accentul ca o cruză faţă de sunetul neaccentuat următor. Aşa cum am spus, dacă gândim primele două sunete ca o relaţie anacruzică (anacruza nefiind de o durată mai mică decât cruză), *sunetul accentuat va trebui să aibă un profil dinamic mono-pulsatoriu.* Dacă am gândi sunetul al doilea şi al treilea al formulei ca un raport de accentuare de tip cruzic, profilul dinamic al sunetului accentuat *ar trebui să fie un profil complet,* cu o perioadă de creştere pe pulsaţiile valorilor subdivizionare. Sunetul accentuat nu poate prezenta raporturi de accentuare bilaterale, atât cu sunetul precedent, cât şi cu cel următor, cele două ipostaze expresive anulându-se una pe alta. Unul din cele două sunete neaccentuate trebuie aşadar, în mod necesar, să fie un sunet neutru, aceasta reprezentând singura soluţie pentru ca formula să nu sune afectat, forţat expresiv, fără sensul şi sobrietatea pe care o dă relaţia logică între sunete, să nu aibă o desfăşurare temporală nefirească, „lăbărţată".

În ritmuri ternare sau cu subdiviziuni ternare, în cazul unor valori egale, există posibilitatea alternării picioarelor binare cu cele ternare (vezi ex. 11), pe cel de-al treilea sunet al formulelor ternare putându-se produce – în funcţie de atracţiile tonale, de direcţiile melodice – uşoare comprimări ale duratei lui.

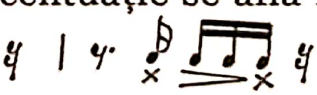
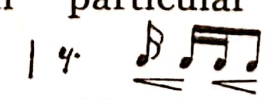
Un caz mai deosebit îl constituie formulele socotite, în teoria ritmului, a alcătui un ritm iambic sau trohaic cu triolet, adică cu una din silabe divizată melismatic.

Scanned with OKEN Scanner

Ex. 16 a. – R. Schumann. Kreisleriana op. 16 (piesa nr. 3)

În exemplul alăturat, ritmul vine în conflict cu metrul. Din punctul de vedere al metrului, accentul la asemenea formule ar trebui să se afle pe timpul tare sau relativ tare (iar după vechea teorie a accentelor, ar trebui să existe un accent pe primul sunet din triolet şi un altul secundar pe următoarea optime devenită timp relativ tare, prin subdivizarea primei optimi). Din punctul de vedere al ritmului, sunetul

Ex. 16 b.

de durată mai mare câştigă ca importanţă faţă de un sunet chiar plasat pe locul accentului metric, dar cu o valoare de 3 ori mai mică. Pentru a preîntâmpina totuşi această din urmă interpretare, Schumann precizează importanţa accentului metric printr-un semn special de accentuare în text. Totuşi, executarea acestui pasaj, interpretând accentul doar ca pe o diferenţiere cantitativă a dinamicii, duce la o „lipsă de calitate" în rezultatul sonor şi împiedică închegarea formulelor într-o linie mare cu tot acel freamăt de nelinişte evident dorit de Schumann. Care este explicaţia acestui fapt? În jurul unui accent pot gravita maximum 3 sunete (inclusiv cel accentuat „legat" printr-o relaţie activă de *unul* din sunetele neaccentuate), dincolo de acest număr de 3 pierzându-se liantul, coeziunea, „gravitaţia" care adună sunetele împreună; sunetul neutru nu poate fi. Întâlnit într-un număr mai mare decât 1, la o formulă ritmică, el constituind punctul unde forţa de atracţie în timp între sunete scade (decât în cazul particular al unor formule de 4 sunete, formule întrerupte prin pauze, în care raportul de accentuaţie se află între sunetul al doilea şi al treilea:  spre deosebire de alt tip de formule de 4 sunete la care raportul de durată se opune legării lor ca în cazul particular arătat în exemplul precedent  . Deşi având un rol important în diversificarea profilurilor dinamice ale sunetelor, în obţinerea

efectului de mlădiere, în punerea în evidență a legăturilor *între formule* ritmice și prin aceasta asigurând „devenirea" în liniile mari ale discursului muzical, sunetul neutru trebuie să fie încadrat de alte sunete cu relații active și semi-active, pentru a se asigura coerența formulei.

Iată de ce, formule de 4 sunete, întrerupte prin goluri de sonoritate, de genul celor de mai sus (ex. 16 a), deși cu una din „silabe" subdivizată ternar, se compun dintr-un troheu și un iamb, deci din două picioare binare:

Ex. 16 c.

Această grupare nu contravine din punctul de vedere al amplasării accentelor, nici metricii, nici „teoriei accentelor", ea împacă și contradicția dintre metru și ritm. Este de remarcat faptul că sunetul important ritmic, fiind ultimul din motiv, înaintea întreruperii create prin staccato, el nu poate fi pus în valoare decât printr-un raport de accentuare de tip anacruzic; prin aceasta apare însă riscul denaturării metrului și al considerării întregului triolet ca o anacruză la acest sunet de durată mai mare, ceea ce ar fi total incorect (risc pe care Schumann a vrut să-l evite, indicând un accent special pe începutul fiecărui triolet). În acest fel, există însă primejdia estompării valențelor expresive ale sunetului de durată mai mare: prin auzirea unui singur accent pe primul sunet din triolet, sunetele sunt lipsite de calitate, de coeziune, muzica își pierde din gravitate, noblețe și tragism, își pierde acel caracter straniu dorit de Schumann. *Gruparea sunetelor într-un troheu și un iamb ține seama de locul accentelor metrice normale și poate evidenția valențele expresive ale sunetului, de durată mai mare, printr-un raport de accentuare de tip anacruzic* în care va participa doar sunetul neaccentuat imediat premergător accentului, începutul trioletului fiind gândit, în schimb, cruzic (accentuarea primului sunet din triolet fiind relativ mai mare decât a optimii următoare, pentru a nu răsturna metrul și a respecta intențiile compozitorului). În felul acesta, nu există primejdia apariției întregului triolet ca o anacruză la sunetul important ritmic, metrul își păstrează și el valențele expresive, iar sunetul important ritmic apare și el deosebit de expresiv. Întreaga formulă

Scanned with OKEN Scanner

complexă (formată din două formule – celule de bază –) apare unitară, deoarece accentele nu sunt percepute cantitativ, ca atare, ci ca procese expresive, în legătură cu profilurile dinamice ale „devenirii" dintre sunete. Din cele arătate ne putem da seama şi de natura diferită a accentelor metro-ritmice faţă de cele melodice sau de expresie: primele, legate *anume* de profilul dinamic al sunetului, de organizarea pulsaţiilor *pe durata* lui, celelalte, independente de pulsaţie şi având funcţia fie de a pune în valoare, de a face inteligibil un sunet de frecvenţă mai mare (mai înalt), fie de a sublinia un moment important, de „surpriză" etc.

Este posibil ca cel de-al treilea sunet dintr-o formulă ritmică să coincidă cu o notă de durată mai mare, după care urmează imediat valori mai mici, ceea ce antrenează construirea unui profil dinamic foarte bogat, pe pulsaţiile valorilor subdivizionare ale duratelor mari (vezi primele 2 măsuri din scherzo-ul *Sonatei op. 31* nr. 3 de Beethoven, precum şi tema din partea I a *Sonatei în La major*, KV 331, de Mozart). Deşi în aceste cazuri procesele volitive sunt foarte puternice, ele nu *duc* sunetul respectiv către alt sunet – ca o cruză către sunetul neaccentuat următor, prin profil dinamic complet – ci creează, un raport de sens prin *opunere* faţă de acesta; procesul expresiv pare a se fi încheiat prin consumul energetic al pulsaţiilor pe durata lui, sunetul următor nedecurgând prin legături cantabile din el, ci părând a i se opune. (Proces expresiv semnalat de Beethoven în scherzo-ul *Sonatei op. 31*, nr. 3, prin sforzando-ul care apare pe acordul de dominantă neaccentuat metric, spre a face clar faptul că acest acord – aici şi din motive armonice – nu poate constitui desinenţa, relaxarea, rezolvarea tensiunii create pe primul timp. Timpul I nu poate fi deci considerat din punctul de vedere al proceselor audio-mentale ale interpretului ca o cruză. El va rămâne un accent agogic, un sunet neutru.)

Din analizele făcute până acum privind procesul accentuării, am văzut că acesta este un *proces expresiv*, care nu defineşte numai faptul că *un* anume sunet este mai plin decât un altul, ci defineşte ceea ce se întâmplă între două sunete atunci când pulsaţiile metrice, raporturile de durată, treptele armonice fac ca aceste două sunete să reprezinte două ipostaze psiho-energetice diferite. Relaţia activă, fie depresivă, fie expansivă, ce rezultă din „devenirea" în timp a sunetului accentuat spre cel neaccentuat, spre „relaxare" sau, respectiv, din „ducerea" sunetului neaccentuat spre

Scanned with OKEN Scanner

cel accentuat, o găsim *numai între aceste două sunete ce participă în raportul de accentuaţie.* Asemenea procese expresive *nu sunt bilaterale,* nu le vom găsi nici între primul sunet din raportul de accentuaţie şi un sunet anterior, nici între cel de-al doilea sunet din raportul de accentuaţie şi un sunet următor.

(Am analizat până acum relaţiile temporale între sunetele formulei ritmice în cazul unor ritmuri care nu intră în conflict cu metrul muzical.)

Relaţia temporală activă constituie „miezul" formulei ritmice, momentul ei de maximă coeziune, ea apărând între cele două sunete ce participă în procesul de accentuare dinamică.

Sunetul cu care sfârşeşte formula ritmică şi pe durata căruia este anticipat deja vârful expresiv al formulei următoare, acest sunet de „graniţă" va fi în relaţie fie semi-activă, fie neutră cu sunetul de început al formulei următoare, va avea un profil dinamic deschis sau mono-pulsatoriu; scopul expresiv al acestui profil nu este de a pune în valoare legătura sunetului de graniţă cu sunetul imediat următor: este un moment când nu se face resimţită atracţia între sunete imediat apropiate, ci este pusă pe primul plan al conştiinţei *legătura* între *formule ritmice.* Această legătură, care asigură „devenirea" în unităţi morfologice mai mari, nu ar apărea cu atâta evidenţă dacă interpretul ar atribui şi sunetului cu care sfârşeşte formula ritmică un profil dinamic complet, asigurându-i un continuum dinamic cu sunetul de început al formulei următoare. Aşadar, atracţia între formule, devenirea în unităţi morfologice mai mari sunt asigurate de o scădere a atracţiei între sunetele limită ale formulelor ritmice. (Spunând acestea, trebuie să remarcăm însă că ultimul sunet al formulei ritmice poate avea un profil dinamic complet, în cazul când cu el se încheie o frază, o secţiune mai mare a unei piese. Într-o astfel de situaţie, sunetele acordului de treapta a V-a, care se constituie în anacruza acordului de tonică într-o cadenţă perfectă, stau în relaţii active, nu vor împiedica totuşi sunetele acordului de tonică să construiască profiluri dinamice complete pentru a marca prin ele „rotunjirea" şi încheierea frazei respective.)

În funcţie de stil, de caracterul piesei şi al fiecărei fraze, profilurile dinamice complete pot fi însoţite, în auzul interior al interpretului, şi de un vibrato (dacă fraza are un caracter foarte

Scanned with OKEN Scanner

cantabil, necesitând un „sunet de glas", de vioară, de violoncel).

În cadrul proceselor anticipative ale sunetelor următoare care au loc pe durata unui sunet, profilul dinamic al acestuia este însoțit în auzul interior al interpretului și de o anume anticipare a schimbării de timbru ce va antrena direcția ascendentă sau descendentă a intervalului (timbrul *pare* a se deschide pe durata sunetului, pregătind un sunet mai înalt și mai strălucitor sau, respectiv, *pare* a se îngroșa, a deveni mai grav, mai închis, mai sumbru, pregătind un mers intervalic coborâtor).

III.2.B.d. Relațiile temporale ale sunetelor în ritmuri care intră în conflict cu metrul muzical

Vorbind despre caracteristicile dinamice ale sunetelor emise de diferite instrumente, arătam că în afara cazului portamento-ului, orice sunet înainte de apariția sunetului următor are o perioadă mai lungă (ca la pian) sau mai scurtă de descreștere. În cazul instrumentelor cu vibrații întreținute, această perioadă nu este percepută ca atare, dacă tendințele sunetului – anterioare acestui sfârșit – au fost de creștere către sunetul următor. (Vom vedea că folosind anumite particularități ale percepției, acest efect se poate obține și la pian.) Trebuie însă remarcat faptul că auzul percepe sunetul ca pe o rezultantă globală a tuturor caracteristicilor lui, și că existența acestei – uneori foarte scurte – perioade de descreștere, deși nu percepută ca atare, are o influență în formarea percepției globale. Acesta este cazul cu sunetele având raporturi metrice normale, nesincopate.

În schimb, în cazul sincopei bine redate, se creează impresia că sunetul este întrerupt în mijlocul perioadei sale de creștere care este foarte evidentă, ea fiind, împreună cu accentul cu care începe sunetul sincopat, aceea care dă caracterul ritmic deosebit al sincopei (profiluri dinamice deschise). Întreruperea aceasta pare cu atât mai bruscă cu cât tempo-ul e mai rapid sau sincopele au valori mai mici (profiluri dinamice deschise).

În cazul unui șir de sincope, efectul se amplifică prin reducerea totală din sfera conștiinței auditive a momentului de descreștere, sunetul sincopat părând a se termina trunchiat, direct pe momentul său de creștere, fără legături „mlădioase" cu următoarea sincopă. Chiar dacă, din punct de vedere acustic, acest lucru nu este

Scanned with OKEN Scanner

totdeauna posibil, imaginarea lor de către interpret ca având asemenea profiluri dinamice duce la o anumită organizare dinamică a lor, la anumite raporturi de intensitate de la sunet la sunet care creează impresia – prin autoreglare – că sunetele au fost într-adevăr croite cu aceste trunchieri ale profilurilor dinamice. În cazul când un plan sonor (la mâna dreaptă, de pildă) este construit din sunete sincopate (de ex. Beethoven, *Sonata op. 26*, partea I *Andante con Variazioni*, var. a III-a), există pericolul unei inhibări a auzului şi a realizării unui joc „legănat" între dreapta şi stângă, creându-se impresia că există legături melodice în zig-zag între sunetul sincopat de la mâna dreaptă şi următorul sunet care cade pe timp de la mâna stângă, apoi iar cu sincopa de la dreapta etc. Pericolul acestei deformări grave a construcţiei variaţiunii respective şi, respectiv a sensului ei muzical, este înlăturat dacă:

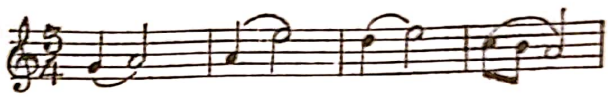
1. interpretul diferenţiază dinamic net cele două planuri, astfel ca auzul să nu confunde diferenţierea mică între ele cu o diferenţiere între sunetele aceluiaşi plan melodic, şi să nu fie tentat să lege vocea de sus de cea de jos;

2. dacă interpretul gândeşte legăturile dintre sunete sincopate pe orizontală – cu profiluri dinamice deschise – şi evită cu strictețe intrarea auzului său pe „făgaşul" ducerii fiecărui sunet de la planul superior către sunetul următor (respectiv armonia stabilită prin terţă), de la planul din bas;

3. dacă din modul cum este construit planul din bas, cu sunetele *pe timp*, din profilurile dinamice care vor organiza aceste sunete se va face resimţită structura ritmică a basului, cu totul diferită de a planului superior. Pentru menţinerea efectului de sincope în sopran este necesară marcarea timpilor tari în bas, însă ca un plan sonor cu totul diferit şi de neconfundat.

În ce priveşte alte contradicţii între ritm şi metru, de pildă, cazurile când sunetul neaccentuat are o durată mai mare decât cel accentuat metric, ele se soluţionează prin construirea unor profiluri dinamice care să păstreze echilibrul metro-ritmic. În tema *Passacagliei* lui Sigismund Toduţă, nu e posibilă construirea unui profil dinamic activ depresiv de la sunetul accentuat la cel neaccentuat metric.

Scanned with OKEN Scanner



Ex. 17

Sunetul neaccentuat nu poate, din cauza duratei mai mari să prezinte un nivel dinamic scăzut față de cel accentuat, dar cu niciun preț el nu trebuie să apară ca un accent metric, adică adevăratul accent metric să se transforme din cauza duratei mici a sunetului într-o anacruză.

Ex. 17a

Ex. 17b

Ex. 17a

Soluția care păstrează echilibrul metro-ritmic constă în constituirea pe sunetul accentuat metric a unui profil dinamic care să favorizeze perceperea pulsației de pe începutul timpului, nivelul dinamic scăzând apoi brusc, pulsația de pe începutul următoarei valori subdivizionare căzând pe perioada de descreștere a profilului dinamic. Spre sfârșitul sunetului există un elan, gândit de interpret, spre sunetul de valoare mai mare, nivelul dinamic al acestuia fiind însă mult mai ridicat decât dacă ar decurge – cu o continuitate a creșterii – din elanul unei anacruze spre cruză (profilul dinamic contrar).

Profilul dinamic al sunetului important ritmic este – ca desfășurare dinamică – asemănător profilului dinamic complet, de natură depresivă, caracteristic cruzei într-o relație de tip cruzic. Din punct de vedere expresiv însă, el nu îndeplinește această funcție, neducând printr-un continuum dinamic către alt sunet; respectivul proces expresiv constituie, de fapt, o reverberație a procesului ce ar fi trebuit să se desfășoare anterior, pe sunetul accentuat metric, dacă acesta nu ar fi avut o durată prea mică. Folosirea unui

Scanned with OKEN Scanner

asemenea profil dinamic nu în miezul de maximă tensiune al unui raport timp tare-timp slab, ci în afara lui, punând sunetul respectiv în relații neutre cu următorul, întărește efectul expresiv al conflictului metro-ritmic, fără a-l estompa. Asemenea profiluri dinamice le vom numi *profiluri mixte*.

Așadar, rezolvarea problemei puse de așa-zisa sincopă ușoară (după Riemann) constă în atribuirea unui profil dinamic contrar sunetului important metric și a unui profil dinamic mixt sunetului important ritmic.

Prin această „legătură" expresivă, bazată, de fapt, pe o discontinuitate în profilul dinamic al sunetului accentuat metric către cel de durată mare, acesta din urmă poate dobândi intensitatea adecvată importanței lui ritmice, fără ca prin aceasta să se schimbe sensul dat de metru. Soluționarea problemei muzicale pe care o pune conflictul între ritm și metru nu se obține așadar prin denaturarea unuia din ele în favoarea celuilalt, ci tocmai prin evidențierea opoziției între ele, reliefând elemente caracteristice pentru fiecare: pulsația de la începutul timpului tare, precum și descreșterea sunetului accentuat metric după perceperea pulsației de pe acest timp întrerupe fluxul dinamic între acest sunet și cel de durată mai mare, împiedică inversarea metrului, perceperea primului sunet ca o anacruză la al doilea. La păstrarea valențelor metrului, în condițiile sublinierii importanței sunetului de durată mare, contribuie și profilul dinamic – asemănător celor complete ale sunetului de durată mare. Plasarea unui asemenea profil dinamic – pe care auzul se așteaptă să-l găsească între sunetele ce participă activ în raporturi normale de accentuare – plasarea lui la „granița" formulei, fără a-l folosi pentru a stabili relații active cu alt sunet următor, creează o surpriză, un efect neașteptat; conflictul între ritm și metru își îndeplinește astfel funcția expresivă, estetică, ce ar fi complet denaturată dacă formula respectivă s-ar transforma pentru auz într-o simplă relație anacruză-cruză.

Reliefarea expresivă a conflictelor între ritm și metru se obține prin desfășurarea între sunete a unor evenimente dinamice care să sublinieze caracterul conflictului respectiv; profilurile dinamice ale sunetelor *nu mai pun în valoare legături între sunete în condiții de coincidență a accentului ritmic cu un timp tare sau relativ tare;* dimpotrivă, găsim aici profiluri dinamice deschise (și chiar cu

Scanned with OKEN Scanner

efectul de întrerupere bruscă pe momentul de maximum dinamic), profiluri dinamice contrare (care scot în evidență accentul metric, fără însă a-l lega de alt sunet într-un raport de accentuare, ci creând tocmai o discontinuitate a fluxului dinamic care permite sublinierea anumitor evenimente ritmice fără a crea confuzii metrice).

Mai găsim din profilurile dinamice întâlnite în raporturi metro-ritmice normale și profilurile dinamice asemănătoare celor complete de natură depresivă, dar care din punct de vedere expresiv nu îndeplinesc aceeași funcție și pe care le-am numit profiluri dinamice mixte. Folosirea unui asemenea profil (cu o perioadă de creștere construită până după pulsația de pe ultima valoare subdivizionară, și o scurtă perioadă de descreștere) în raporturi normale de accentuare (într-o relație de tip anacruzic, profilul dinamic al anacruzei care „duce" spre cruză, și într-o relație de tip cruzic profilul dinamic al cruzei spre sunetul următor neaccentuat) confirmă, întărește neperceperea coincidenței între accentul ritmic și timpul tare sau relativ tare metric. Folosirea lor nu în „miezul" de maximă tensiune al formulei ritmice, ci în afara ei, cu funcția expresivă a unor sunete sau relații neutre, deci întărește efectul expresiv al conflictului metro-ritmic (vezi tema din *Passacaglia* de S. Toduță).

Anumite trăsături esențiale ale proceselor de ducere a unui sunet către altul sunt păstrate și în cazul unor sunete succesive alcătuind o frază sau făcând parte dintr-o frază, sunete întrerupte însă prin scurte goluri de sonoritate (indicate prin pauze, semne de *staccato*, *portato*, *staccatissimo*, *non legato* etc.).

Deși recunoaște importanța golului de sonoritate și necesitatea pentru interpret de a-l respecta, totuși din punct de vedere teoretic, Riemann socotește pauza ca o negare a vieții muzicii, prin analogie cu impresia vizuală a unei lumini puternice, pe care apoi nu o mai vedem. Desigur că auzul, ca și văzul, resimte senzorial deosebirea dintre prezența și absența unui stimul. Dar pauza sau golul de sonoritate reprezintă totuși ceva mai mult pentru limbajul muzical. Necesitatea omului de a comunica îi creează o aviditate în selecționarea unor operații mentale care să-i oglindească raporturi constante repetabile între fenomene și putându-i servi ca aparat logic în comunicarea a diferite genuri de mesaje. Acest proces este însoțit de învestirea cu semnificații a

Scanned with OKEN Scanner

semnalelor care constituie suport material pentru operațiile mentale respective. Astfel se explică faptul că și în intonația vorbirii, pauza, așteptarea, scurtarea unor sunete au căpătat diferite sensuri. Non-sunetul nu a reprezentat un moment de odihnă, ci s-a transformat într-un semnal care solicită creierul să-l decodifice prin raport cu sunetele precedente și următoare. Acest fenomen are loc și în muzică. Auzirea și înțelegerea semnificației raportului dintre sunet și tăcere sau dintre tăcere și sunet se bazează pe experiența asupra capacității de semnalizare pe care o au evenimentele dinamice dintre sunete. Chiar dacă între sunete întrerupte profilurile dinamice nu-și mai pot păstra toată desfășurarea sub aspect cantitativ, intențiile de ducere a unui sunet către altul prin raporturi cruzice, anacruzice, sau de încheiere a unei formule ritmice și de începere a alteia se păstrează dacă evenimentele muzicale – sfârșitul sunetului, tăcerea, începutul altui sunet – sunt construite pe pulsații; ele vor fi sesizate perfect dacă interpretul gândește de la începutul sunetului „croiala" lui, crescând sau descrescând spre pulsația de pe valoarea subdivizionară următoare și dacă nivelul dinamic al unui sunet raportat la nivelul dinamic al celuilalt corespunde acestor intenții. Efectele expresive ale metrului în organizarea cu sens a relațiilor între sunete se fac resimțite și în condițiile unor sunete întrerupte; golul de sonoritate aduce o semnificație în plus, fără însă a deranja esența mecanismului metro-ritmic de exprimare prin sunete.

Obiecția lui Riemann asupra pauzei care apare uneori la începutul unei piese și care ar fi un non-sens, pauza fiind o negare a vieții muzicale, ni se pare nejustificată. Auzirea și înțelegerea semnificației raportului dintre sunet și tăcere este un proces care poate fi admis și înțeles dacă privim fenomenul din punct de vedere semantic. Desigur că semnificația pauzei, decodificarea ei ca a unui semnal e posibilă numai în legătură cu semnale acustice investite cu sens. Imaginarea pentru interpret a pauzei muzicale este strâns legată de experiența de a semnifica prin legături expresive între semnale acustice, în genere, de înțelegerea semnificației întreruperii semnalelor acustice, ca de pildă, înțelegerea pauzelor din intonația vorbirii. Experiența intonațională îl face pe interpret să găsească, cât mai exact și apropiat sensului muzical profilul dinamic al sunetului care se stinge într-o descreștere mai lină sau mai bruscă, să găsească după pauză exact dozajul sunetului care

Scanned with OKEN Scanner

răspunde cel mai adecvat reliefării sensului pauzei – de aşteptare, de suspensie, în funcţie de structura frazelor şi de semnificaţiile care reies dintr-o primă intonare a lor.

Studiind legăturile între sunete determinate de structura metro-ritmică în cadrul celei mai mici unităţi morfologice, formula ritmică, am pus în evidenţă anumite particularităţi de desfăşurare a profilului dinamic al sunetelor în *interiorul formulei ritmice.* Arătam cu acest prilej că legătura cea mai puternică între două sunete, şi care asigură coeziunea în cadrul unei formule, este relaţia activă realizată prin profiluri dinamice complete între cele două sunete care participă în raportul de accentuare. Între sunetul de graniţă al unei formule ritmice şi primul sunet al formulei următoare întâlnim profiluri dinamice caracteristice fie relaţiilor semi-active, fie relaţiilor neutre. Vom analiza în continuare acest proces.

Punerea în evidenţă pentru conştiinţa auditivă a ascultătorului a evenimentelor ce au loc *de la o formulă ritmică la alta* se datorează unei ierarhii în gradele de conştientizare cu care sunt urmărite în auzul interior al interpretului evenimentele de pe durata sunetelor la un grad înalt de conştientizare, *sunt urmărite momentele de vârf* expresiv pe care le constituie într-o relaţie de tip anacruzic profilul dinamic dintre neaccent şi accent, şi într-o relaţie de tip cruzic legătura dintre accent şi neaccent. Punerea în evidenţă pentru ascultători a momentelor de vârf expresiv nu se face în niciun caz prin accentuarea izolată a *unui sunet,* ci prin culoarea pe care o capătă acesta faţă de sunetul cu care este pus în raport de accentuare. *Fiecare vârf expresiv aduce un timbru nou, o dinamică crescută sau descrescută faţă de vârful expresiv anterior; indiferent de infimele creşteri sau descreşteri între sunete imediat apropiate în interiorul formulei ritmice, unitatea morfologică mai mare se construieşte prin creşteri sau descreşteri, „deveniri" pe linie mare.* Semnele dinamice de creştere şi descreştere ale textului se referă mai întotdeauna la evenimentele dinamice ce au loc în desfăşurarea liniei mari. Rareori întâlnim, pentru a sugera anumite procese dinamice interioare în cadrul restrâns al formulei ritmice de bază, câte o indicaţie de genul acesta de pildă.

Semnele de *crescendo* sau *decrescendo* care se referă la unităţi

Scanned with OKEN Scanner

morfologice mai mari nu scutesc însă pe interpret de obligaţia de a gândi şi relaţiile dinamice şi agogice în microstructura formulei ritmice.

În schimb, mai departe, urmărirea legăturilor intermotivice, a *legăturilor între formule ritmice*, nu înseamnă urmărirea legăturilor perceptibile senzorial între ultimul sunet al unei formule şi cel consecutiv lui prin care începe formula următoare, ci tocmai trecerea cu un grad mai scăzut de conştientizare peste relaţia neutră sau semi-activă, peste aceste legături între sunetele limită ale unor formule alăturate.

Asamblarea sunetelor în unităţi morfologice mai mari, articulând în cadrul acestora – ca elemente componente – grupuri, formule ritmice compuse din 2 sau 3 sunete, presupune capacitatea interpretului de a hotărî între care sunete există atracţii maxime, care sunete contractează doar relaţii neutre, care este punctul unde încetează acţiunea gravitaţională a unui vârf expresiv, şi care sunete intră în zona de atracţie a următorului vârf expresiv.

Muzica a împrumutat elemente atât de la vechea artă poetică, cât şi de la cea modernă şi observaţii asupra acestor împrumuturi au fost consemnate în diferite cercetări de specialitate. Credem că în arta interpretativă contemporană nu se mai resimte direct această influenţă şi că ea s-a transmis şi s-a filtrat treptat prin intermediul unei influenţe „prozodice" mai apropiate, aceea a intonaţiei vorbirii, unde întâlnim o aparentă nemetricitate: picioare de tip trohaic, iambic, dactilic, amfibrahic, anapestic etc., rezultate, atât din raporturi de durată între silabe (ca în vechea artă poetică, cu silabele ei „longa" şi „brevis"), cât şi prin simple raporturi de accentuaţie (ca în arta poetică modernă). Omul, când vorbeşte, combină instinctiv aceste două „modalităţi" ritmice astfel încât frazele sale să nu se dezechilibreze intonaţional, accentele să cadă firesc, motivat. Există probabil şi la baza acestui fenomen un sistem de „numărare" care încadrează intonaţia vorbirii într-un fel de „metru" cu pulsaţii şi repere periodice (mai distanţate şi mai puţin aparente desigur decât sunetele cuprinse în muzică între două bare de măsură). Dacă în intonaţia vorbirii este vorba de o organizare – sub imperiul unor procese psiho-energetice alternate cu o oarecare regularitate – a debitului verbal după construcţia şi semnificaţia frazelor, în muzică ritmul organizează, grupează sunetele după raporturile lor de durată, după funcţiile lor

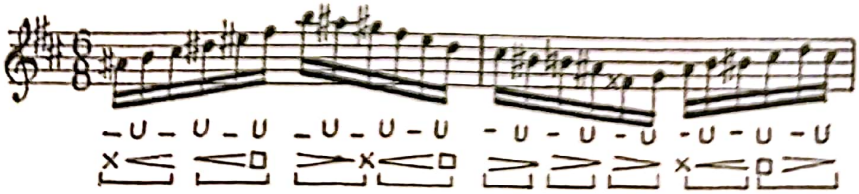
Scanned with OKEN Scanner

armonice, melodice. Chiar și în lipsa unor durate diverse, sunete de durate egale se grupează diversificat după apartenența lor la o anumită treaptă armonică, după direcția sau schimbarea direcției melodice.

Păstrând, de pildă, într-un metru, cu valorile unitare subdivizate binar, *locul accentelor* (al timpilor tari și relativ tari), ritmul determină natura proceselor de accentuare, *anulând* tendința revenirii lor periodice *invariabil cruzic sau invariabil anacruzic*. Iată cum ar arăta acest fragment după teoria accentelor a lui Hauptmann (Chopin, *Sonata a III-a în si minor pentru pian*, partea a IV-a);

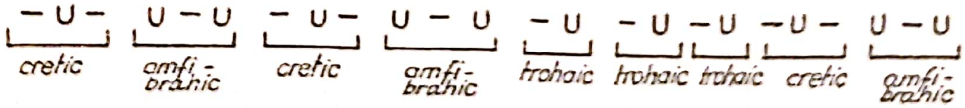
Ex. 18.a

Diversificarea naturii proceselor de accentuare este însoțită de o grupare diversificată a sunetelor, câte 2 și câte 3, fără a schimba locul accentelor, însă diferențiindu-le funcțiile expresive: nu toate accentele vor fi accente dinamice, bazate pe procese de creștere sau de descreștere a unui sunet spre altul; funcția expresivă a accentelor dinamice, care asigură coeziunea sunetelor în formula ritmică, e completată de cea a *accentelor agogice*, care favorizează perceperea formulei ca un tot și marchează pentru auz anumite granițe între formule:



Ex. 18.b

Formulele se succed astfel încât nu încalcă subdivizarea binară a timpilor metrului respectiv, însă pun în evidență anumite atracții armonice, anumite meandre ale melodiei. Apare astfel o succesiune a grupurilor cuprinzând picioare de tip:

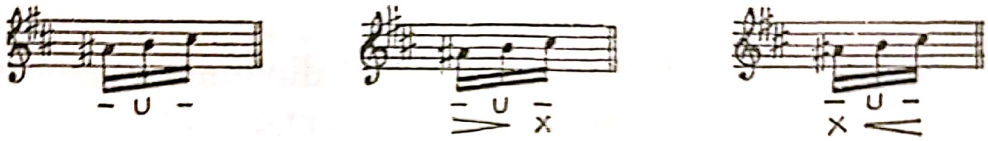


Ex. 18.c

Scanned with OKEN Scanner

Dacă din motive melodico-armonice (pentru punerea în evidenţă a acordului de treapta I din *fa diez* major, prin sunetele *la diez* şi *do diez*, fundamentala *fa diez* apărând în bas) sunetele se grupează într-un picior ternar cum e cel cretic, chiar dacă cele două accente ale acestuia coincid cu accentele metrice, totuşi, din punct de vedere ritmic, nu există decât un singur accent dinamic.

Aceasta face parte fie dintr-un proces de accentuare cruzic, dacă interpretul gândeşte ca în ex. 19.b, fie dintr-un proces de accentuare anacruzic, dacă interpretul gândeşte ca în ex. 19.c.



Ex. 19.a, b, c

Al treilea sunet din formulă, accentul agogic (*do diez*, în ex. 19 b, şi *la diez*, în ex. 19 c) este marcat nu atât dinamic, cât de o infimă dilatare a timpului acordat acestui sunet. În cazul de faţă este de preferat, cel puţin pentru mersul ascendent, accentuarea prin ritm anacruzic, pentru a pune în evidenţă creşterile dinamice şi timbrul tot mai strălucitor cerute de acest mers ascendent.

Gruparea pe care am sugerat-o în acest exemplu nu este absolut obligatorie; procesele creatoare în momentul execuţiei vii pot determina la un acelaşi interpret, în diverse momente interpretative, unele schimbări, ţinând seama însă de câteva reguli generale ca:

– scoaterea în evidenţă a treptei armonice de bază la un moment dat, pentru o oferi un reper memoriei muzicale a ascultătorului;

– evitarea despărţirii în două grupuri diferite a 2 sunete din care cel de-al doilea reprezintă – în direcţia melodică respectivă – rezolvarea primului (în exemplul de mai sus, *mi diez* spre *fa diez)*;

– punerea în evidenţă timbral şi dinamic a direcţiei melodice.

Formarea la interpret a unui mecanism capabil să grupeze sunetele după anumite criterii melodice, armonice, de raporturi de durată, nu se bazează pe o memorare mecanică a legăturilor între sunete stabilite în studiu. Funcţionarea acestui mecanism, ţinând

Scanned with OKEN Scanner

seama de cele câteva criterii, reguli, expuse aici, şi totuşi cu o mobilitate creatoare (deci, combinarea unor soluţii algoritmice cu altele euristice) este legată de deprinderea câtorva operaţii de bază:

1. capacitatea de a resimţi corespondenţa dintre durată şi profilul dinamic al sunetelor;

2. resimţirea necesităţii de a asigura o coeziune, un liant, formulelor ritmice, astfel ca să nu existe mai mult de 3 sunete (în raporturi metro-ritmice normale, fără conflicte între ritm şi metru) care să nu aibă un raport de accentuaţie, deci o relaţie activă între două dintre ele;

3. capacitatea de a construi profilul dinamic al sunetelor în funcţie de valenţele expresive ale metrului şi de poziţiile sunetelor accentuate faţă de cele neaccentuate;

4. capacitatea de a diversifica pulsaţiile metrice prin folosirea, pe lângă accentele dinamice cerute de organizarea ritmică, şi a unor accente agogice, şi pe lângă sunetele neaccentuate, dar făcând parte din raportul de accentuaţie, şi a unor sunete neaccentuate suferind o infimă accelerare agogică;

5. capacitatea de a determina graniţele unei formule în funcţie de:

a) necesitatea impusă de mersul armonic, melodic etc. de a construi „un singur tot" din sunete care fac parte din aceeaşi treaptă armonică, sau din sunete în care al doilea reprezintă rezolvarea primului – sensibilă, cromatism etc;

b) locul accentelor metrice care oferă posibilităţi ritmului de a se manifesta cruzic sau anacruzic, după cum este de dorit ca în zona de atracţie a nucleului formulei să cadă sunetul ce precedă accentul metric sau cel ce-i urmează.

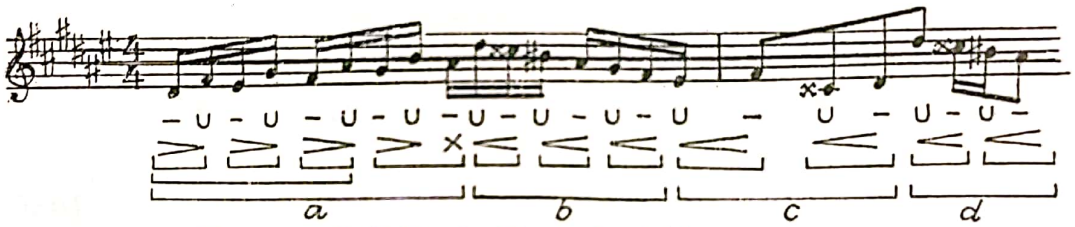
6. Capacitatea de a organiza unitatea morfologică de bază – formula ritmică – este condiţionată şi de deprinderea de a asambla mai multe formule în construirea unor unităţi morfologice mai mari; de capacitatea de a atribui relaţii temporale active celor 2 sunete între care trebuie să se constituie nucleul formulei ritmice şi de a asigura ascultătorului prin relaţii semi-active sau neutre între sunetele de graniţă a două formule consecvente, perceperea „devenirii" de la o formulă ritmică la alta.

Urmărirea şi redarea legăturilor între formule ritmice *nu* se

Scanned with OKEN Scanner

bazează, deci, pe realizarea unor legături de „ducere" prin relații active de la sunetul de sfârșit al unei formule ritmice către sunetul de început al formulei ritmice următoare; o asemenea legătură, pe de o parte, anulează – cum am arătat – efectul proceselor expresive din interiorul formulei, și în special al procesului de accentuare; pe de altă parte, prin „expresivizarea" greșit înțeleasă a unor sunete – dintre care și a ultimului sunet din formulă – și gândirea lui „încărcată" cu legături expresive bilaterale (atât cu sunetul precedent, din interiorul formulei din care face parte, cât și cu sunetul de început al formulei următoare), expresia își pierde simplitatea, sobrietatea și logica; apare o „gâlgâială" a sonorității. Aceasta împiedică producerea proceselor audio-mentale de un grad mai înalt de complexitate, de construire a „devenirii", a creșterilor sau descreșterilor de la o formulă la alta.

În exemplul următor:



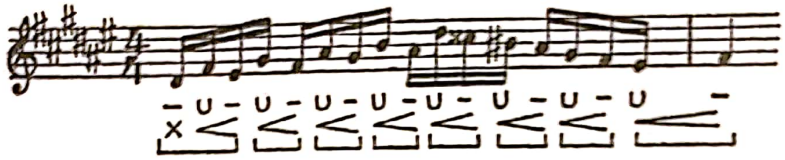
Ex. 20 – J. S. Bach. Clavecinul bine temperat, Preludiu în re diez minor (caietul II)

întâlnim o tripodie formată din 3 picioare binare de tip trohaic și încă un picior ternar obținut tot dintr-un troheu la care s-a adăugat un al treilea sunet accentuat agogic *(a)*. Odată cu schimbarea direcției melodice, se simte necesitatea unei schimbări în ritm, linia descendentă începând anacruzic: ea cuprinde 3 picioare de tip iambic cu direcție melodică constantă *(b)*, după care structura melodico-ritmică prezintă mai multe „meandre" – o bipodie obținută prin secvențări *(c)* și ultimele sunete ale temei preludiului alcătuind o bipodie cu mers descendent *(d)*.

Primele 3 picioare sunt de tip trohaic datorită necesității de a pune în valoare diferitele trepte armonice pe care se desfășoară discursul muzical *(re diez - fa diez* = fundamentala și terța acordului de treapta I; *mi diez - sol diez; fa diez - la diez* = fundamentala și terța acordului de treapta a II-a și respectiv a III-a), sunetele respective „spunând ceva" în acest mod de grupare a lor împreuna, ca și silabele unui cuvânt. Nu ar fi logică gruparea

Scanned with OKEN Scanner

următoare, în primul rând pentru că nu ar pune în evidență legăturile logice între sunete, și în al doilea rând, pentru că ar duce la monotonie ritmică în construirea temei, picioarele rămânând invariabil iambice, atât în direcție ascendentă, cât și în direcție descendentă, unde e clar că picioarele au fost gândite anacruzic începând cu *re diez - do dublu diez.*



Ex. 21

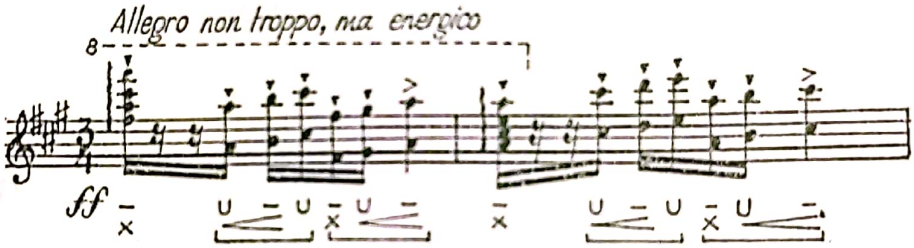
Dar, *chiar și diversificarea formulelor ritmice nu exclude primejdia monotoniei, care subsistă dacă pianistul gândește doar sec accentele cantitativ, și nu pune în valoare procesul expresiv de accentuare de tip cruzic ce ar da loc la anumite diferențieri de culoare și dinamică* în intonarea terțelor de bază ale acordurilor de treapta I, II, III, IV; primejdia monotoniei subsistă, de asemenea, dacă interpretul gândește sunetele cu legături expresive bilaterale de aceeași natură, dacă, de pildă, duce pe *re diez* spre *fa diez* și apoi, în continuare, pe *fa diez* spre *mi diez* cu același fel de profiluri dinamice complete.

Formulele ritmice în direcție ascendentă vor fi alcătuite din picioare de tip trohaic, raportul de accentuare fiind cruzic, iar profilul dinamic complet de natură depresivă fiind al sunetului accentuat metric, în desfășurarea lui către sunetul neaccentuat următor; acesta din urmă având un profil dinamic mono-pulsatoriu, nu se creează atracții foarte puternice cu sunetul imediat următor care aparține altei formule ritmice; conștiința auditivă este solicitată să urmărească, în *acest moment*, nu relațiile de la sunet la sunet, *ci de la un vârf expresiv la altul*, sunt astfel posibile operații mentale cu un grad mai ridicat de complexitate, de asamblare, de construire a unor unități morfologice mai mari. Întreaga linie ascendentă alcătuiește astfel un singur „tot", cu o anumită configurație ritmică – dată de ritmul mereu cruzic – fiecare treaptă armonică schimbându-și puțin timbrul respectiv și intensitatea față de treapta precedentă. Se realizează un crescendo și o deschidere a timbrului – în cazul acesta atât cât permite stilul, fără creșteri perceptibile ca atare, în „valuri mari", ci doar cât este

Scanned with OKEN Scanner

necesar pentru a pune în valoare expresivitatea mersului melodic ascendent; *schimbarea configurației ritmice odată cu schimbarea direcției melodice* va da un sens liniei melodice descendente în raport cu cea ascendentă, efect favorizat de existența și în mersul descendent a unor profiluri mono-pulsatorii între formulele ritmice care permit construirea ei ca un „tot".

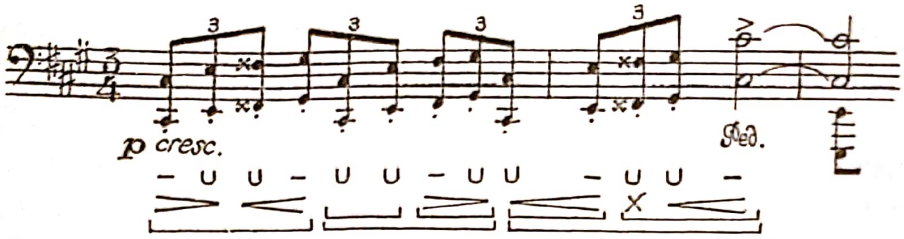
Atracția mai mică între sunetele de graniță dintre o formulă ritmică și cealaltă, realizată prin profiluri dinamice mono-pulsatorii, este acea care rezolvă și problema redării așa-ziselor ritmuri melodice, în cazul când acestea vin oarecum în contradicție cu metrul muzical. Compozitorii folosesc această contradicție tocmai ca pe un element de diversificare a limbajului, de evitare a monotoniei. Bine redată în interpretare, ea este de natură să confere o deosebită forță de comunicare și viață discursului muzical.



Ex. 22 – J. Brahms. Sonata op. 2 în fa diez minor (partea I)

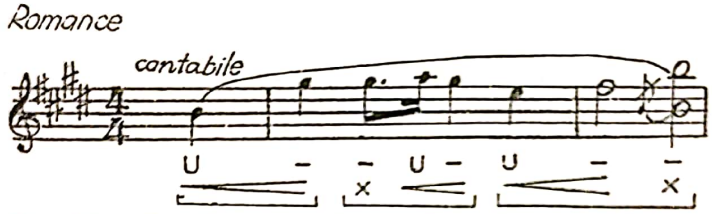
În ex. 22 întâlnim formule ritmice ternare date de direcția melodică ascendentă întreruptă după 3 sunete, deși valorile de șaisprezecimi rezultă din subdiviziuni binare ale valorilor unitare. În *cadrul acestor formule*, accentele metrice vor fi – comparativ – diferit amplasate, întregul motiv complex apărând astfel construit dintr-un amfibrah urmat de un anapest. Viața, expresivitatea ritmurilor ternare este asigurată de faptul că între sunetul de sfârșit al formulei *(do diez)* și primul sunet al celei de a doua formule *(fa diez)* nu există relații active. Profilul dinamic al lui *do diez* e mono-pulsatoriu, iar *fa diez* este un sunet neutru. Într-un fel asemănător apar tot în partea I a sonatei subdiviziuni ternare ale valorilor unitare în formule de 4 sunete date de direcția melodică ascendentă, prima formulă fiind alcătuită dintr-un troheu și un iamb, iar a doua (cu aceeași configurație melodică, însă ritmică diferită), dintr-un piric și un troheu. În continuare, formula a treia cuprinde un iamb și un anapest.

Scanned with OKEN Scanner

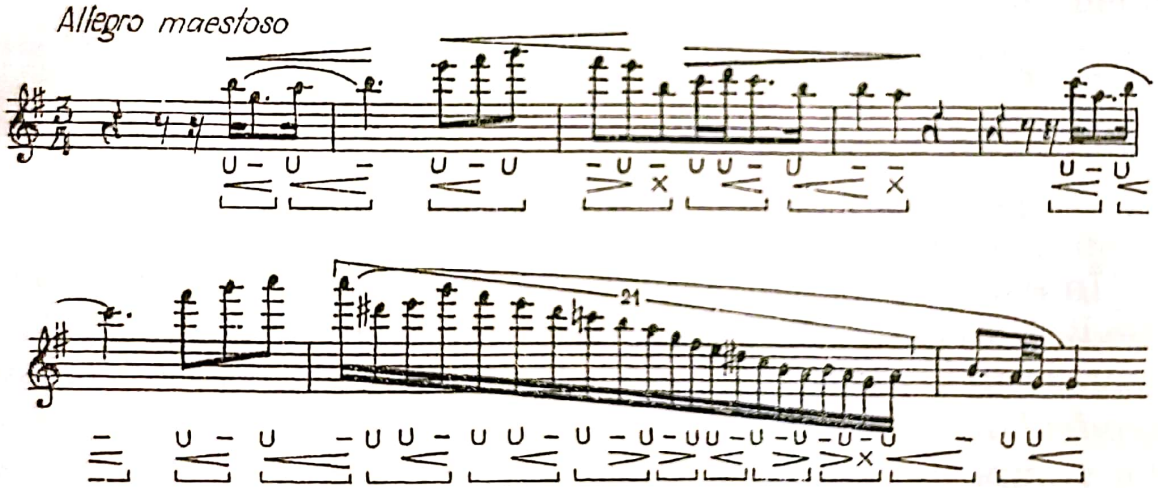


Ex. 23 – J. Brahms. Sonata op. 2 în fa diez minor (partea I)

Aceleaşi procese audio-mentale de construire a formulei ritmice în interiorul ei şi de asamblare a mai multor formule – prin creşteri şi descreşteri – într-o unitate morfologică mai mare, întâlnim şi în cazul unor sunete de durate diferite:



Ex. 24 – Fr. Chopin. Concertul nr. 1 în mi minor (partea a II-a)



Ex. 25 – Fr. Chopin. Concertul nr. 1 în mi minor (partea I)

Trebuie să remarcăm încă o dată că demarcaţiile ce apar, în exemplele date aici, între formulele ritmice, nu tind nicidecum să sugereze o fărâmiţare a frazei; ele caută tocmai să arate prin ce procese mentale se produce asamblarea şi construirea frazei ca un singur tot, procese bazate pe momente de atracţii mai puternice – care grupează împreună doar 2 sau 3 sunete – şi momente de mai mică forţă gravitaţională, care permit altor sunete să intre în zona de atracţie a altui vârf expresiv. Tocmai profilurile dinamice deschise sau mono-pulsatorii ale sunetului „de graniţă" al formulei – spre formula următoare – care marchează momentul de încetare

Scanned with OKEN Scanner

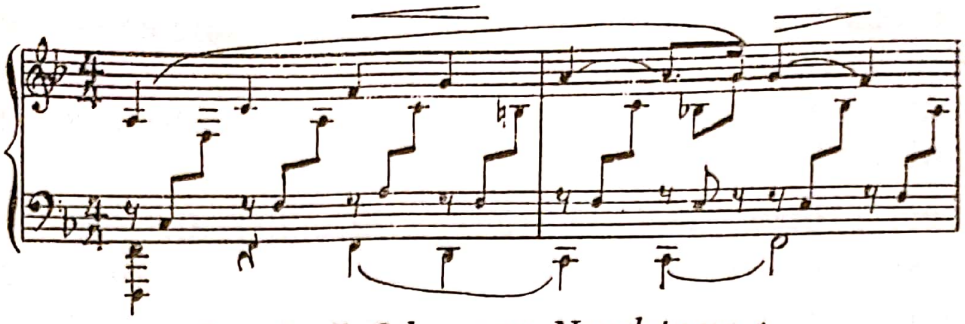
a acțiunii de atracție a sunetului important ritmic ce s-a consumat deja, îndreaptă atenția, atât a interpretului, cât și a ascultătorilor, spre desfășurările sonore viitoare, permit construirea, redarea, și la nivelul publicului, sesizarea „devenirii" muzicii.

Acest proces prezintă trăsăturile contradictorii ale multor alte procese din natură și din gândirea umană, a căror complexitate și unitate funcțională e condiționată de diferențierea și articularea între ele a părților componente.

Credem că multe controverse care au loc între editori, în ce privește arcurile de legato despărțitoare ale motivelor din frază, sunt legate de caracterul contradictoriu al proceselor de cuprindere a mai multor sunete într-un singur tot. Într-adevăr, acolo unde unii sesizează că anumite sunete alcătuiesc un tot – ceea ce poate fi perfect adevărat – de unde o incompatibilitate cu orice semn de frazare în interiorul acestui tot – alți editori sau pianiști care îngrijesc o ediție pot intui momente de mai mică atracție între sunete, pe care să creadă util a le nota prin semne de frazare. E bine ca interpreții să sesizeze semnificația unor asemenea indicații, *pentru a nu se crea confuzia* că ar fi vorba de respirații propriu-zise, de marcare a începutului unei *noi idei muzicale*. Acesta este și motivul pentru care nu credem utilă folosirea pe partituri a unor semne ca acelea întrebuințate de noi mai sus, sau de tipul acelui „Lesezeichen" (semn de orientare în citire) propus de Riemann. Noi le-am folosit doar pentru a exemplifica modul cum se înlănțuie sunetele, cum se construiesc unități morfologice mai mari din altele mai mici.

Trebuie să semnalăm faptul că în cazul când linia melodică are sunete comune cu ale unui acompaniament, cum adesea întâlnim, de pildă, la Schumann *(Scene pentru copii* – „Din țări îndepărtate"; *Noveleta* nr. 1, *Fantezia op. 17 în do major*, partea a III-a), gruparea sunetelor melodiei ține seama de acompaniament numai din punct de vedere al înțelesului armonic.

Scanned with OKEN Scanner



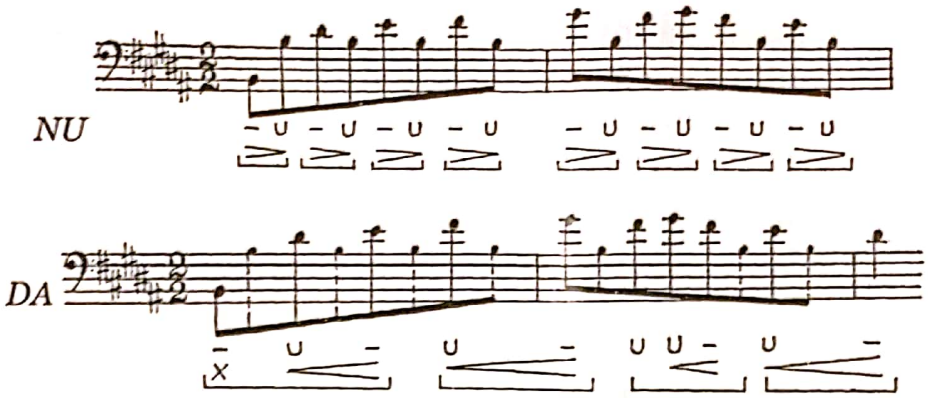
Ex. 26 – R. Schumann. Noveleta nr. 1

În acest caz, şi în general, când acompaniamentul – în diverse figuraţii – este compus din valori mai mici decât ale melodiei, există pericolul ca pianistul să cânte sunetele melodiei determinate temporal de ale acompaniamentului, ca şi cum singurul scop ar fi ca fiecare din sunetele melodiei să „cadă" odată cu sunetul din acompaniament ce-i corespunde. Mâna care execută acompaniamentul se transformă într-un fel de metronom, auzul se inhibă şi nu mai construieşte sunetele planului melodic, cu diferenţierile agogice care-i pun în valoare structura melodico-ritmică şi diferitele sunete importante armonic; înseşi diferenţierile dinamice care stau într-o strânsă legătură cu cele agogice se reduc, din lipsa proceselor expresive între sunete. Vom vedea, în partea privitoare la principiile metodice ale instruirii pianistice, procedeele pentru a evita această deficienţă în interpretare.

În ce priveşte acompaniamentele bazate pe figuraţii armonice, dacă aceste figuraţii sunt doar sunetele intonate succesiv ale unor diferite trepte armonice (acompaniamente gen bas Alberti, arpegii sau alte figuraţii), ele se grupează ritmic după aceleaşi principii ca şi orice melodie; deosebirea faţă de o melodie stă în operaţiile mentale de intonare a înălţimii sunetelor, care aici nu au de-a face cu note cu relaţii melodice, ci cu note constitutive ale unor acorduri, auzul interpretului trebuind să urmărească „intonarea" justă, expresivă a acestor raporturi armonice, a terţei, cvintei etc., faţă de fundamentală.

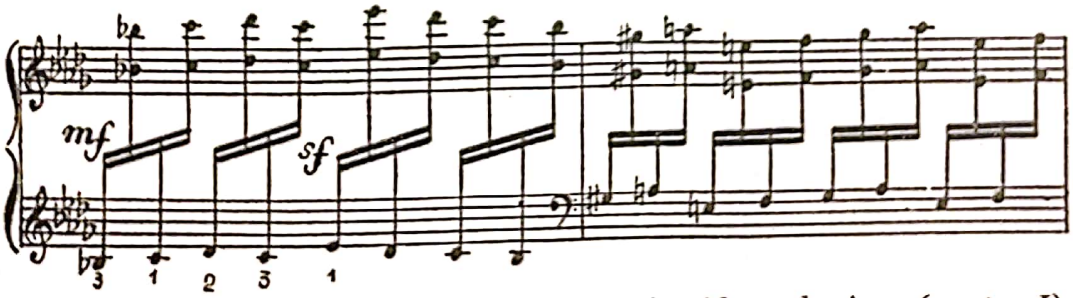
În cazul unor figuraţii în care este ascunsă o linie melodică, gruparea sunetelor trebuie să urmărească construirea liniei melodice, lăsând pe un plan secundar sunetele care nu participă în alcătuirea melodiei.

Scanned with OKEN Scanner



Ex. 23 – J. Brahms. Rapsodia I, op. 79

Acest principiu nu trebuie însă înțeles simplist, în sensul că sunetele din figurație, de completare, nu au niciun rol în conceperea discursului muzical, scapă complet de sub comanda auditivă; ele coincid cu pulsațiile de pe valorile subdivizionare ale notelor care participă în construcția planului melodic principal, *aducând pe această pulsație* o completare sau, uneori, o contrazicere a sensului armonic. Deseori în pasaje rapide de dificultate tehnică și în special când sunetele de completare se organizează într-un al doilea plan în contratimpi, neglijarea acestui aspect duce la rămânerea sarcinii executării contratimpului doar pe seama *mâinii* respective, ca un simplu act motoric; în acest caz, mâna respectivă are tendința de a acționa concomitent cu cealaltă mână, neexistând un stimul suficient pentru producerea sunetelor mâinii drepte și stângi pe rând. Soluția o constituie croirea sunetelor melodiei cu pulsații pe valorile subdivizionare, ceea ce creează o comandă auditivă și pentru sunetul de completare sau care răspunde pe contratimp.



Ex. 28 – P. I. Ceaikovski. Concertul op. 23 în si bemol minor (partea I)

În cazul unor poliritmii, fiecare voce își organizează profilurile dinamice ale sunetelor, fără ca mâinile, în realizarea celor două planuri, să se influențeze una pe alta. Deși planurile nu trebuie să se influențeze temporal, totuși, în stabilirea hotarelor formulelor

Scanned with OKEN Scanner

ritmice ale melodiei va intra în consideraţie criteriul armonic, deci sunetele acompaniamentului vor avea pe plan funcţional o importanţă bine definită în intonarea cu sens a *înălţimii* sunetelor melodiei.

Din cele arătate până aici se poate vedea că, sub aparentele lor contradicţii, atât vechea teorie a accentelor, cât şi Hugo Riemann în riposta pe care i-a dat-o, au intuit anumite mecanisme de baza ale dinamizării structurilor metro-ritmice. Controversele care au opus cele două teorii au luat naştere din imposibilitatea, la vremea aceea, a definirii noţionale a proceselor legate de evoluţia dinamică a sunetelor, a combinării anumitor cunoştinţe privind fenomene obiective acustice, cu date ale psihologiei percepţiei, ale proceselor ei de autoreglare.

De la Riemann încoace, efectul estetic al metrului, rostul lui în determinarea unor evenimente dinamice este puţin umbrit în competiţie cu diversitatea dinamică pe care o sugerează ritmul. Este clar că o interpretare în care s-ar urmări doar conştiincios revenirea periodică a timpilor tari sau evaluarea strict matematică (uneori cu metronom folosit intensiv în studiu) a duratelor sunetelor, ar fi departe de a reliefa extrema diversitate şi bogăţie a limbajului muzical. Considerarea metrului, din cauza acestei înţelegeri unilaterale a lui, ca pe un instrument de încorsetare a interpretului, de monotonizare a muzicii, răpeşte însă „devenirii", în interpretarea muzicală, unul din cei mai preţioşi aliaţi.

Dar pentru a „reconsidera" metrul şi a-l pune în drepturile sale, pentru a-l folosi creator în interpretare, este necesară o anumită optică asupra lui, optică ce-l asociază cu „măsurarea" evenimentelor ce au loc pe durata sunetului, în funcţie de rolul lor în formula ritmică.

Accentele metrice pot coincide cu momentul de instalare a sunetelor, dar ele pot să-şi facă resimţită prezenţa subînţeleasă şi pe timpul duratei sunetului. Interpretul, în cântat, resimte în auzul interior pulsaţiile metrului, „măsurând" cu ele evenimentele ce se vor desfăşura pe durata sunetului, în funcţie de modul cum va organiza ritmic sunetele grupându-le în diverse formule.

Pulsaţiile, revenirile periodice ale accentelor, cu anumite gradaţii între ele – descrise de teoria accentelor – nu contrazic teoria „devenirii" lui Riemann, cu condiţia însă de a nu considera

Scanned with OKEN Scanner

sunetul „mai tare", accentuat, ca o entitate în sine. Timpul tare al metrului indică doar locul unde va avea loc un eveniment de structură ritmică. În care fie un sunet premergător timpului tare va creşte către acesta, fie însuşi sunetul de pe timpul tare va avea un profil dinamic complet, de natură depresivă – creştere şi descreştere – către un sunet următor etc. Acest proces de natură ritmică organizează raporturile de durată, mersul armonic, melodic, folosind profiluri dinamice diferenţiate ca valenţe expresive, diversificând evenimentele ce au loc între sunete, grupându-le câte 2 şi câte 3 în jurul unui punct de maximă atracţie. După cum relaţiile active, cu profilurile lor dinamice complete asigură devenirea în cadrul microstructurilor, adică a formulelor ritmice de bază, tot astfel faptul că între sunetele de graniţă ale formulelor nu există relaţii active, ci numai neutre sau semi-active, asigură condiţiile pentru ca în percepţie şi integrare ascultătorul să poată urmări şi uni, organiza mental, vârfurile expresive ale mai multor formule consecutive şi să resimtă „devenirea" în unităţile morfologice mai mari ale operei muzicale.

Iată deci că devenirea între sunete este legată, atât de periodicitatea pulsaţiilor metrice, cât şi de procesele de creştere şi descreştere care au loc între sunete, în legătură cu gruparea lor. Atâta doar, că nu este vorba nici de accentuarea cantitativă a unor sunete, care ar fărâmiţa fraza, şi nici de creşteri sau descreşteri uniforme, netede, ce ar uni mai multe sunete prin eliminarea oricărei diferenţieri de „tip accent" – ceea ce ar crea o cursivitate cantitativă şi lipsită de sens. Nu credem, de altfel, nicio clipă că Hauptmann sau Riemann ar fi avut în vedere, primul, un mod de a cânta mecanic, cu o cântărire exterioară a unor accente de diferite grade de intensitate, al doilea, o netezire şi estompare a proceselor de microstructură care dau viaţă muzicii. Modul cum îşi prezintă ei teoriile ţine de un anumit plafon al dezvoltării ştiinţelor la sfârşitul secolului trecut; este probabil că ei au descris din efectul global mai uşor perceptibil al unor desfăşurări sonore expresive ceea ce fiecare – după propria structură psihică (Hauptmann mai analitic, Riemann – spirit de sinteză) – a sesizat ca esenţial pentru expresivitatea structurilor metro-ritmice. Datorită aparatelor moderne de măsurări acustice şi datelor psihologiei cibernetice care studiază complexitatea proceselor de percepţie şi de autoreglare a ei, putem să ne dăm seama că, de fapt, este vorba de

Scanned with OKEN Scanner

efecte globale de creştere şi descreştere ce rezultă din mulţimea de evenimente dinamice la nivelul microstructurii, care dau viaţă şi coerenţă sunetelor. Mare parte din aceste evenimente dinamice au loc mai ales în auzul interior al interpretului, ca urmare a unei experienţe auditive anterioare şi a unor procese de selecţie a celor mai expresive soluţii de dinamizare pentru diferite cazuri date. Iată un motiv în plus, pentru recomandările metodei Leimer-Gieseking, de a nu aborda studiul unei piese prea de timpuriu la instrument, deficienţele expresive ale acestuia ducând la inhibarea auzului, a fanteziei creatoare. Stabilizarea contururilor sonore în auzul interior permit în schimb găsirea unor soluţii şi la instrument, care să favorizeze perceperea întregii bogăţii a proceselor auditive interioare. Asupra acestor probleme vom mai reveni cu prilejul discutării unor procedee de instruire pianistică.

Prin prisma acestei viziuni asupra vieţii interne a structurilor metro-ritmice putem mai bine înlătura dilemele pe care le pun în dinamizarea discursului muzical diferitele contradicţii semnalate de Riemann şi alţi cercetători şi ne referim în special la cazurile când necesităţile de dinamizare, ţinând seama de direcţia melodică, se contrazic cu cerinţele reliefării mersului unui timp slab către un timp tare. Chiar dacă *relaţiile* mai evident perceptibile între sunete (notate de noi în exemplele anterioare cu *r*) trebuie să creeze impresia de descreştere generală a dinamicii, totuşi construirea în auzul interpretului – la nivelul *profilurilor dinamice ale sunetelor (p)* – a unei dinamici care să pună în valoare relaţia activă de tip anacruzic rezolvă contradicţia dintre legile de dinamizare după structura metro-ritmică şi legile de dinamizare după direcţia melodică; în ciuda descreşterii dinamicii, energetica „devenirii" menţine şi susţine tensiunea discursului muzical. În acelaşi mod, accentele melodice care „cad" pe timpi slabi nu deranjează structura intimă metro-ritmică a discursului muzical, dacă diferenţa de tărie pe care ele o presupun este legată doar de reliefarea raportului de frecvenţă şi nu poate fi confundată cu procesele psiho-energetice, cu pulsaţiile ce diferenţiază sunetele din punctul de vedere al metrului şi ritmului.

Cât priveşte obiecţiile lui Riemann referitoare la analogia făcută de teoria accentelor între muzică şi arta poetică, trebuie să arătăm că există într-adevăr deosebiri de esenţă între muzică şi arta poetică, dar principala deosebire dintre ele nu stă în

Scanned with OKEN Scanner

discontinuitatea sunetelor vorbirii; găsim și în muzică uneori fraze întregi în staccato, care, cu toată discontinuitatea cantitativă, trăiesc prin legătura de sens între sunete, prin ducerea unuia către altul, diversificată după rolul fiecărui sunet în formula ritmică. Nu credem așadar că aceasta ar fi cea mai importantă deosebire dintre muzică și arta poetică. O altă deosebire ni se pare esențială, aceea care privește modul de grupare a sunetelor în picioare sau combinații de picioare invariabil aceleași în metrica poetică, și infinita diversitate ritmică a muzicii. Chiar dacă avem de-a face cu sunete de valori egale – ceea ce reprezintă un caz extrem, în care ar părea că nu putem vorbi de diversitate ritmică – ea se impune totuși datorită unor factori ca: schimbarea direcției melodice, apartenența sunetelor – pe grupuri – față de diverși piloni armonici, necesitatea diversificării expresiei și a evitării monotoniei în succesiunea grupurilor. Datorită acestor factori, sunetele se grupează divers în formule când binare, când ternare, cu o accentuare când cruzică când anacruzică. Sesizarea și redarea acestui proces în interpretare duce la o expresivitate deosebită în organizarea sunetelor, care sugerează că interpretul respectiv „vorbește cu sunete", posedă simplitatea, elocința și firescul intonației vorbirii.

Muzica, deși de necomparat cu vorbirea sub raportul continuității fluxului sonor, prezintă unele asemănări esențiale cu ea, însă nu cu „vorbirea" din domeniul metricii poetice, ci tocmai cu mecanismele vorbirii uzuale, unde „fonemele" (silabele vorbite) se succed într-o diversitate de formule ritmice, determinate de accentele din cuvintele folosite, care la rândul lor se grupează după anumite criterii de structură logică, după funcția cuvintelor și relațiile lor sintactice în frază. Într-un proces analog, direcția melodică, structura armonică, raporturile de durată determină în muzică gruparea diversificată a formulelor ritmice, producând un efect artistic deosebit prin această organizare vie, atât de apropiată de vorbire.

III.2.B.e. Agogica. Percepția timpului

Din cele arătate până acum, credem că am clarificat și unele probleme legate de ceea ce am numit micro-agogică, agogica în cadrul formulei ritmice, acele infime procese de accelerare sau

Scanned with OKEN Scanner

decelerare ce intervin pe durata unui sunet, în funcție de rolul lui în formula ritmică. Semnul de citire (Lesezeichen) al lui Riemann, care urmărea să indice granițele intermotivice și care era legat de ușoare diferențieri agogice, indica, de fapt, o relație neutră, care permitea realizarea de către interpret, și perceperea de către ascultător, a „devenirii" pe unități morfologice mai mari.

Agogica, înțelegând prin aceasta atât procesele numite de noi micro-agogică, cât și cele de punere în valoare a unor momente importante ale discursului muzical, spre deosebire de alte momente de trecere – deci accelerări și decelerări pe câte un grup de sunete – a constituit și constituie, și acum în discuții, prilej de aprigi controverse. Partizanii studiatului cu metronomul (nu numai orientativ, ca mijloc de control, de confruntare la un moment dat a elevului cu un aparat care „să-i aducă aminte" de tempo-ul propus inițial – ci al unui studiu intensiv numai cu controlul metronomului) susțin că raporturile de durată sau valorile egale trebuie respectate cu cea mai mare rigurozitate, întrucât ele stau la baza disciplinei muzicale. Partizanii unui cântat mai liber, mai fără constrângeri, mai „artistic" pledează pentru folosirea agogicii ca mijloc de potențare, de evitare a monotoniei unui discurs muzical prea „metric". Mai există de altfel interpreți care, fără a susține o teorie sau alta, uzează din plin de libertăți de tempo, după starea psihică și emoțiile de diferite naturi provocate de sunetele produse (nu de cele imaginate anticipativ) și care nu sunt un rezultat al unei concepții sonore interioare organizate. Desigur, aceste cazuri nu epuizează părerile sau atitudinile în fața organizării temporale a muzicii.

În cele ce urmează, sperăm să putem aduce unele argumente în favoarea agogicii și, totuși, în același timp, în favoarea „disciplinei" în interpretarea muzicală.

Așa cum am arătat, în analiza mecanismelor logice care stau, la bază comunicării prin muzică, există o legătură între mecanismul logic de măsurare a unor fenomene psiho-energetice și perceperea psihologică a duratelor. În principiu, un ritm bun, o bună stăpânire și proporționare la un interpret a duratelor sunt o consecință, un efect: ele indică existența unor mecanisme interioare care funcționează corect. Datorită acestor mecanisme, și prin autoreglare, raportul de durată este însoțit de un raport

Scanned with OKEN Scanner

corespunzător de nivel dinamic și de evoluție dinamică a sunetelor, motivele se organizează cruzic sau anacruzic etc. Un asemenea proces nu este însă compatibil cu măsurători riguroase, sunet de sunet cu metronomul. Percepția timpului, ca fenomen psihologic, atât pentru emițător – interpretul – cât și pentru receptor – publicul – este condiționată de cantitatea, calitatea și noutatea informației pe unitate de măsură temporală (este vorba atât de informația prelucrată de interpret, cât și de cea receptată de public); cu cât aceasta este mai mare, cu atât este necesară și firească în momentul respectiv o dilatare imperceptibilă a timpului, care să permită integrarea (înțelegerea) mesajului. Acest timp pare egal cu altul mai scurt, dar în care nu s-a comunicat aceeași cantitate de informație. O figurație armonică în care apare o notă străină, o armonie neașteptată, schimbarea direcției melodice, o modulație în care trebuie trezit interesul pentru o nouă tonică, momentele culminante ale frazelor, schimbarea pulsațiilor în succesiunea unor motive cruzice sau anacruzice, toate acestea necesită momente de dilatare a tempo-ului, de decelerare. În compozițiile valoroase, asemenea momente sunt firesc echilibrate, cu momente de „trecere" (scurte punți de legătură, figurații pe o aceeași treaptă armonică ce nu aduce nimic nou) și unde tempo-ul se comprimă imperceptibil, permițând o echilibrare a decelerărilor ivite în momente „cheie", și păstrarea în mare a unei unități de tempo.

Toate aceste procese sunt strict legate de latura intelectuală a muzicii, constituie o condiție a inteligibilității mesajului și nu au nimic de-a face cu inegalitățile de tempo ca manifestare a unor emoții primare, în care interpretul nu are în genere nicio imagine muzicală precisă în reprezentări, nu organizează muzica inteligibil și coerent; ele nu au, de asemenea, nimic de-a face cu răririle și grăbirile ostentative, cu opririle demonstrative pe câte un sunet important, practicate de unii interpreți pentru a sublinia momentele pe care, *teoretic*, ei le consideră importante. În acest din urmă caz, avem de-a face cu o *gândire verbală despre muzică*, ce se manifestă impropriu în momentul execuției piesei, în locul operațiilor audio-mentale specific muzicale.

Scanned with OKEN Scanner

III.2.C. Structura armonică, contrapunctică și forma operei muzicale și sonoritățile adecvate punerii ei în valoare

Am urmărit până acum modul cum poate ajunge interpretul la semnificațiile operei muzicale prin recodificarea informației transmise de compozitor de pe codul semnelor grafice ale textului pe un cod sonor în auzul său interior: pornind de la elementele de structură logică, raporturile intervalice și metro-ritmice, interpretul poate reconstitui haina vie intonațională a operei.

Înainte de a trece la o abordare semantică a operei muzicale, la prelucrarea semnificațiilor ei, la șlefuirea unor intonații artistice, adecvate, elaborarea imaginii muzicale continuă încă la nivelul unor prelucrări auditive funcționale prin luarea în considerare a aspectelor armonice, contrapunctice, formale, care pot ajuta la „clădirea" operei și la construirea liniei mari a discursului muzical.

Această problematică este în general mai cunoscută, profesorii buni în munca cu elevii și pianiștii în munca cu ei înșiși preocupându-se de dezvoltarea și perfecționarea auzului armonic, polifonic, al simțului formei; există în general o practică a folosirii cunoștințelor de armonie, contrapunct, formă etc. în stabilirea liniei juste a unei interpretări. Iată de ce nu vom repeta observații îndeobște cunoscute, care țin de tehnologia interpretării, de gândirea *despre* muzică.

Vom mai spune doar câteva lucruri, abordând problema, așa cum am făcut-o și la nivelul elementelor de structură logică, adică *din punctul de vedere al operațiilor audio-mentale,* deci al gândirii *nu despre armonie,* nu despre structura contrapunctică sau de formă, ci *al gândirii cu sunete în combinații armonice, în construcții contrapunctice, formale, închegate logic.*

Lucrurile care se pot spune despre operațiile audio-mentale legate de limbajul armonic se bizuie pe unele date deja discutate în această lucrare, cu prilejul analizelor asupra raporturilor de frecvență. Experiența asupra calităților de sunet ce evidențiază funcționalitatea armonică (ce fac din armonie un limbaj viu) este strâns legată de experiența intonării expresive a înălțimii sunetelor.

Familiarizarea tinerilor interpreți, la începutul educației lor muzicale, pe de o parte cu limbaje tonale și modale, cu sunete

Scanned with OKEN Scanner

gravitând – măcar temporar (ca în cazul unor modulații frecvente, în armonia tonală) – în jurul unor repere fixe, pe de altă parte, cu sunetele unor instrumente netemperate și ale glasului, favorizează dezvoltarea anumitor predispoziții native în om pentru clasificarea mentală și aprecierea estetică a intervalelor.

Familiarizarea cu aceste limbaje armonice nu împiedică ci, dimpotrivă, dă posibilități nebănuite de a folosi deprinderile dobândite cu acest prilej și în interpretarea repertoriului contemporan. Gândirea cu sunete, ca și gândirea verbală, e condiționată de deprinderea de a o organiza conform unor reguli „gramaticale", pe suporți materiali ce se constituie în limbaj. Posibilitatea de a gândi e condiționată de existența unui „limbaj". Diversificarea ulterioară a acestuia, deprinderea mai departe a *altor modalități de exprimare* e necesarmente condiționată de existența acestui limbaj inițial, care a ajutat la șlefuirea gândirii respective.

În audierea unor repertorii bazate pe armonie tonală, auzul selectează – ca adecvate reliefării sensului muzical – acele calități de dinamică și de timbru care pun cel mai bine în valoare raporturile funcționale armonice. Acest lucru este valabil, atât pentru relații simultane, cât și pentru armonii desfășurate în timp (figurații, treptele unui acord înglobate în diferite structuri melodice). Raporturile de frecvență între fundamentala, terța și cvinta unui acord sunt puse în valoare – sunetele numai atunci părând că își dobândesc adevărata înălțime – când există anumite proporții de intensitate între ele, care le fac „să cânte". Un acord în care sunetele ar fi egale, sau în care nu ar exista nicio intenție de dozare (cum se întâmplă în cazul unor pianiști mai începători care determină, fără să vrea, sonoritatea acordului cu mâna, degetele, producând mecanic sunetele egale sau cu intensități întâmplătoare, după forța degetelor), un acord, de pildă, în care terța ar fi prea slabă, pare nedefinit, nu poate participa la logica construcției muzicale, în înlănțuirea lui cu sens cu alte trepte armonice.

Observăm că sunt valabile aceleași reguli de dinamizare arătate cu prilejul discuțiilor asupra raporturilor de frecvență.

Acordurile sau armoniile desfășurate în figurații care „cântă" sunt rezultatul unor eforturi mentale de intonare, întâi succesiv și apoi simultan (dacă e vorba de acorduri), a respectivelor intervale.

Scanned with OKEN Scanner

Pentru pianiști, această operație mentală este cu atât mai importantă cu cât instrumentul cu intervale gata fabricate îndeamnă pe interpret la o „lene" audio-mentală. Or, tocmai în efortul de a „ajusta" pentru percepția ascultătorilor acordajul pianului și de a reda subtilitățile armonice ale muzicii, anumite diferențieri dinamice între sunetele acordurilor se impun de la sine și interpretul le „găsește", dacă vrea să obțină acest efect de acordaj și controlează producerea lui cu auzul său de control.

Mărimea diferențierilor de intensitate între sunete, necesare pentru a obține impresia că fiecare sunet cântă la „adevărata lui înălțime", nu este fixă pentru un acord dat, ea diferind în funcție de calitatea pianului, de încăperea unde se cântă, și necesitând de fiecare dată „reajustări" ale distribuției energiilor în redarea tehnică, primul judecător în această privință fiind auzul de control al pianistului.

În general, cu cât acordul are o poziție mai strânsă, sunetele trebuie să fie mai omogene, fiind necesare doar mici diferențieri care să favorizeze perceperea sunetelor mai înalte. Acest lucru este valabil, în general, și pentru acordurile din registrul grav, unde specularea valențelor expresive ale registrului cere obținerea unor efecte de sunet mai acoperit, mai închis, efecte ce dispar odată cu producerea unor diferențieri dinamice prea mari între sunetele unui acord. Cu cât acordul e într-o poziție mai largă, diferențierile cresc, trebuind mai mult avantajate dinamic sunetele înalte.

Deși, în general, în discant diferențierile între sunetele unui acord trebuie să fie mai mari decât în registrul grav, este necesară acordarea unei deosebite atenții acordurilor în poziție strânsă din discantul superior (mai ales la unele piane unde discantul mijlociu nu oferă sonorități prea bogate, și unde scoaterea mult în evidență a sunetelor acute devine supărătoare tocmai din cauza sărăciei sonorității sunetelor de „bas" ale respectivelor acorduri, executate, de obicei, cu degetul 1 al mâinii drepte și care se află tocmai în zona discantului mijlociu.

În munca de căutare a diferențierilor dinamice, necesare la un moment dat, trebuie luată în considerare și legea lui Weber-Fechner care arată că intensitatea fiziologică (tăria percepută de om) crește cu logaritmul intensității fizice reale, obiective. Ca un sunet să poată produce o senzație auditivă de

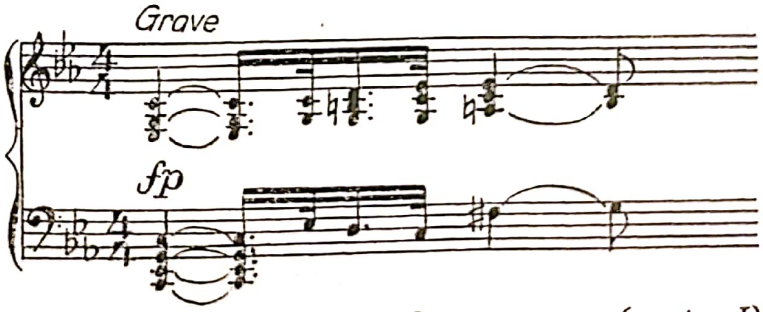
Scanned with OKEN Scanner

două-trei ori mai puternică, trebuie ca intensitatea lui să fie de 100, 1 000 ori mai mare. Atragem atenţia că în interpretare nu operăm însă decât foarte rar cu diferenţieri perceptibile ca duble – ca să nu mai vorbim de triple – fiind suficiente uneori diferenţieri mici care nici măcar nu sunt perceptibile ca atare, dar care sunt însoţite de modificări de timbru perceptibile şi care dau deosebită expresivitate sunetelor.

Producerea unor diferenţieri de intensitate destul de mari, pentru, a avea totuşi un efect în percepţie, nu poate fi apreciată subiectiv de către interpret decât (a) auditiv, prin ceea ce înregistrează auzul său de control şi (b) chinestezic, prin senzaţiile de cheltuire a unor energii diferenţiate în momentul redării tehnice. Aşa cum am arătat, mai ales la nivelul relaţiilor în microstructură, „modelările" sunetelor pe durata lor în auzul interior al interpretului duc în final la crearea unor mici diferenţieri de intensitate între sunete care în niciun caz nu sunt apreciate cantitativ de către auz, ci cu imediatul lor efect expresiv. Aşadar, legea Weber-Fechner nu poate oferi interpretului decât un element orientativ în plus, pentru a-şi explica de ce, în anumite cazuri, când e vorba de necesitatea unor diferenţieri dinamice foarte vădite, este nevoie de obţinerea unor diferenţieri reale foarte mari.

Aşadar, proporţia între sunetele acordului diferă în funcţie de registru, de starea acordului (directă sau răsturnări), de poziţia lui strânsă sau largă, în general, de depărtarea sopranului faţă de bas, dând naştere, în interpretările valoroase, la o diversitate timbrală.

Să luăm spre exemplu primele acorduri din „Grave" – *Sonata op. 13* de Beethoven:



Ex. 29 - L. van Beethoven. Sonata op. 13 (partea I)

Acordul iniţial, pe treapta I, în stare directă, în registrul grav, în poziţie *strânsă*, va trebui neapărat redat cu o sonoritate profundă, gravă. Indicaţia dinamică forte, registrul grav şi poziţia *strânsă* a

Scanned with OKEN Scanner

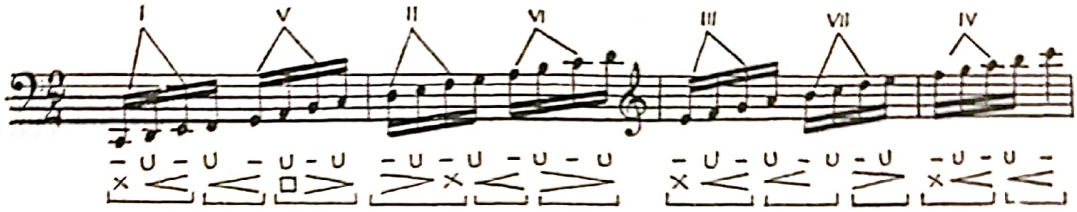
acordului cer o combinație de sunete puternice, dar omogene, acordul sunând plin, dramatic, fără a viza strălucirea (numai un sopran îndepărtat de restul acordului – ceea ce nu este cazul în text – ar putea determina atribuirea unei sonorități mai mari acestui sunet față de restul acordului, fapt ce ar da naștere la un timbru mai strălucitor). Acordurile ce urmează solicită un timbru mai transparent (registrul e mai înalt, lipsesc sunetele din bas ale acordului precedent, țesătura armonică este mai subțire, fără dublarea sunetelor, ca în acordul precedent). Deși sunetele de la sopran și din bas se constituie în 2 voci, ce se disting în relief față de restul armoniei, totuși proporția de tărie între sopran și celelalte voci sau între bas și celelalte voci nu este invariabil aceeași, ci condiționată de raporturile funcționale pe verticală; căci nu este indiferent dacă un acord este în stare directă, răsturnarea I sau a II-a, dacă are fundamentala, terța, cvinta sau septima la sopran. În fiecare din cazuri, proporțiile *dintre* sunete sunt altele, punând în valoare starea acordului și sunetele conducătoare de la sopran, nu numai ca voci în sine – pe orizontală – ci și pe verticală, față de restul acordului; apar schimbări de timbru de la acord la acord, ceea ce dă logică înlănțuirii acestora, conferind semnificație muzicii.

Toată muzica tonală abundă în melodii ale căror sunete componente, în ciuda unor note străine, pot fi ușor recunoscute și grupate de auz pe structuri acordice (ca de pildă, *Preludiul în La bemol major*, caiet I din *Clavecinul bine temperat* de Bach și tema fugii respective). Criteriul de combinare a intensității acestor sunete și de obținere a unor efecte timbrale este tot cel armonic, cu singura deosebire că aici el se aplică în raporturi succesive între sunete. Dacă interpretul nu dozează sunetele cu înțelegerea apartenenței lor armonice, execuția capătă un caracter sentimental, lipsit de înțeles, de profunzime. În bagajul informațional valoros pe care îl oferă marile interpretări celor „în curs de educare muzicală", detectarea și punerea în valoare a raporturilor armonice ascunse în succesiuni melodice constituie un element important.

Un alt mod de organizare a succesiunii între sunete în muzica preclasică, clasică, romantică, și în care trebuie să ținem seama și de factorul armonic, îl constituie cel pe care l-am putea numi „de tip gamă". Deși este vorba de raporturi succesive și, deci, de

Scanned with OKEN Scanner

intonare a unor intervale melodice, trebuie să reliefăm strânsa întrepătrundere între categoria melodicului și cea a armonicului. Gamele pe care le întâlnim atât de des la Scarlatti, la Haydn, Mozart, Beethoven reprezintă succesiuni de momente armonice realizate prin gruparea metrică a sunetelor. Astfel, într-un metru binar (2/4) cu subdiviziuni binare (cvartetele de șaisprezecimi) vor fi puse în valoare, începând cu treapta I, treptele tonalității respective, în următoarea ordine:



Ex. 30

Auzul tinde să se concentreze asupra sunetelor de pe timpii tari și relativ tari, ceea ce subliniază în prima octavă treapta I și a V-a, în a doua octavă, treapta a II-a și a VI-a, în a treia octavă, treapta a III-a și a VII-a. Prin aceasta, precum și prin faptul că poziția semitonului este mereu alta în cadrul cvartetului, gama respectivă capătă o deosebită diversitate, „devenire", ea este încărcată de evenimente muzicale; combinațiile dinamice care evidențiază raportul de frecvență între fundamentalele diferitelor trepte și terțele lor, *sugerând acordurile respectivelor trepte*, dau sunetului expresivitatea pe care o au instrumentele netemperate și îl fac să „cânte"; gama respectivă capătă o funcție muzicală și nu sună ca un pasaj arid de tehnică.

Este, de asemenea, importantă deprinderea de a sublinia momentele aducând ceva nou din punct de vedere armonic (fie simple cromatisme sau note străine de un acord, fie modulații, pregătirea unui nou centru tonal, sau într-un șir de acorduri cu note comune – notele care schimbă funcția armonică a unui acord față de a celui precedent). Interpretul care nu intonează just, cu înțeles funcțional asemenea sunete, poate părea că a cântat fals sau că a omis, a „sărit" ceva din text, într-atât este de nelogic, de nemotivat rezultatul sonor obținut doar prin lovirea clapelor respective.

În schimb, intonarea cu sens, de pildă, într-un șir de acorduri, a sunetelor care schimbă funcția fiecărui acord față de a celui precedent, schimbă valențele expresive de la un acord la altul, *și ale*

Scanned with OKEN Scanner

notelor comune, făcându-le să sune diferit, deşi este vorba de aceeaşi notă, *ca denumire*.

Şi în ce priveşte interpretarea pieselor sau fragmentelor de piese în stil polifonic s-au spus extrem de multe lucruri până acum, atât de către diferiţi interpreţi, cât şi de profesori şi muzicologi de renume.

Nu vrem să revenim asupra acestor idei şi observaţii, cele mai multe extrem de juste, ci doar – în spiritul lucrării de faţă – să menţionăm câteva aspecte mai puţin discutate privind unele operaţii audio-mentale specifice.

Abordarea stilului polifonic sau a fragmentelor tratate polifonic într-o piesă oarecare pare, pentru unii interpreţi, a exclude preocupările pentru factorul armonic. Or, există o armonie ascunsă şi subînţeleasă în sunetele oricărei voci în polifonie, ceea ce necesită combinarea pe orizontală a acestor sunete, reliefând tendinţele lor de grupare pe diferite trepte armonice.

Pentru realizarea polifoniei, o primă condiţie o reprezintă combinarea – pe orizontală – a sunetelor fiecărei voci în parte, astfel încât viaţa ei melodico-armonică şi ritmică să fie perfect pusă în valoare: să se faciliteze la maximum pentru ascultător perceperea pe orizontală, îndreptându-i-se atenţia şi procesele audio-mentale *pe acest făgaş*, printr-o construcţie clară, reliefată, independentă a fiecărei voci.

O a doua condiţie o reprezintă suprapunerea vocilor, astfel încât, speculând anumite trăsături ale percepţiei şi integrării limbajului sonor, interpretul să-i poată face clar publicului mesajul fiecărei voci în raport cu cealaltă. Pentru aceasta, cum spuneam, interpretul trebuie să ţină seama de anumite trăsături ale percepţiei şi integrării, şi anume:

1. Sesizarea momentului de intrare a fiecărei voci de către public nu se produce în orice condiţii; unii autori recomandă, pentru a atrage atenţia asupra acestui moment, o accentuare a sunetului de început, în special când e vorba de apariţia anume a unei teme. Nu credem însă că accentul ar putea constitui o soluţie universal valabilă, pentru toate cazurile; important este să se realizeze un nivel dinamic evident diferit faţă de cel al altei voci, o organizare ritmică a sunetelor, specifică structurii vocii respective, o punere în valoare a registrului respectiv prin diferenţieri

Scanned with OKEN Scanner

dinamice de la sunet la sunet, obținându-se un anumit specific timbral care să deosebească net acest registru de alt registru valorificat la rândul său prin alt specific timbral, prin alte diferențieri dinamice. La polifonia lui Bach este deosebit de importantă individualizarea fiecărei voci după asemănarea diferitelor voci omenești; este unul din factorii de interpretare ce conferă muzicii lui Bach o caldă umanitate apropiată înțelegerii oamenilor din toate timpurile.

2. Deoarece efectiv, conștiința noastră nu poate urmări – la același grad de conștientizare – mai multe acțiuni, procese etc. simultan, este necesară o meșteșugită alternare a importanței acordate pe rând fiecărei voci, atât pentru interpret, cât și pentru a favoriza procesele de integrare la public. Scoaterea în relief a intrării unei voci este însoțită, pentru o fracțiune de secundă, de un grad mai redus de conștientizare a evenimentelor ce au loc la cealaltă sau celelalte voci. Maeștrii polifoniști valoroși au intuit de mult acest lucru, plasând punctele culminante ale fiecărei voci decalate între ele. După momentul de importanță acordat vocii care tocmai a intrat, atenția interpretului se deplasează și, respectiv, deplasează și atenția publicului către un eveniment important ce se desfășoară la altă voce. Alternările acestea, ce se petrec în fracțiuni de secundă, permit să nu se creeze goluri prea mari în desfășurarea unei voci: astfel, memoria poate lega momentele importante ale fiecărei voci și efectul estetic deosebit al ascultării pe orizontală nu se pierde.

3. Necesitatea de a ține seama de un anumit climat sonor și de posibilitățile expresive ale clavecinului, instrument pentru care a fost scrisă o mare parte a polifoniei barocului, constituie pentru mulți autori o condiție a păstrării conținutului mesajului și a înțelegerii adevăratei lui semnificații de către public. Favorizarea receptării unui mesaj nedeformat, în condițiile interpretării lui la un alt instrument, pianul, cu alte resurse ale repartizării dinamicii, pune unele probleme din punctul de vedere al percepției și al integrării.

Trebuie să amintim în acest sens de acel „Terassenspiel", (cântatul în terase, adică cu diferențieri dinamice doar între registre sau între secțiunile mai mari ale piesei și nicidecum de la sunet la sunet, procedeu tinzând să amintească de posibilitățile

Scanned with OKEN Scanner

expresive ale clavecinului, cu schimbări dinamice şi timbrale obţinute doar odată cu schimbarea manualului); recomandat de Busoni pentru executarea polifoniei la Bach, acest principiu al cântatului „în terase" tindea să se constituie în îndreptar sistematic pentru dinamizarea textelor lui Bach, lipsite în original, de asemenea, indicaţii.

Trebuie să atragem atenţia aici că nu credem că Busoni a vizat o lipsă de diferenţiere de culoare de la sunet la sunet în interpretarea lui Bach, în sensul recomandării unei monotonii sonore, a unei succesiuni de sunete inexpresive în microstructură; credem că el a dorit doar să evite romantizarea excesivă a acestei muzici, prin creşteri şi descreşteri foarte evidente pe parcursul unei teme.

Din cele ce am arătat în capitolele anterioare, există pentru interpret posibilitatea gândirii între sunete a unor micro-evenimente dinamice., care nu sunt percepute ca atare, şi care pot da viaţă muzicii, fără a cădea în pericolul romantizărilor excesive. Urmărind în general obţinerea unor fraze fără creşteri şi descreşteri ostentative, construirea unor fraze aparent plane, interpretul poate totuşi da viaţă şi un cald umanism muzicii lui Bach şi în cadrul mic al celor câteva sunete ale unei teme.

Desigur că în ce priveşte dinamizarea în planuri mari, în „terase", recomandată de Busoni, ea valorifică deosebit de adecvat stilistic construcţia polifonică.

Adoptarea unui anumit nivel dinamic pentru o anumită secţiune a ei, în construirea unei fugi, este dictată de numărul vocilor care cântă la un moment dat, de prezenţa sau absenţa temei, de ordinea de intrare a temei la diferite voci (trebuind speculate diferenţele de registru respective), de caracterul direct sau invers al temei în imitaţii, de diferite procedee de construcţie (caracterul secvenţial al unor Interludii, apariţia temei în augmentări, în diminuări, în stretto-uri etc.). Criteriul de bază în stabilirea dinamicii pentru toate aceste cazuri este tot cel al percepţiei şi integrării, numai anumite combinaţii dinamice şi timbrale punând în valoare pentru percepţia auditivă umană evenimentele muzicale gândite de compozitor, numai ele permiţându-i să primească mesajul în toată bogăţia lui.

Alegerea unei dinamici diferite pentru a sublinia, de pildă, în

Scanned with OKEN Scanner

expoziția unei fugi, gruparea temă-răspuns asigură în parte reușita efectului estetic al procedeului de imitație la dominantă. Acest efect estetic este favorizat în completare de valorificarea micii dar importantei schimbări de registru, prin efecte de timbru diferite obținute datorită unor modificări în gradele de diferențiere dinamică între sunete.

Fiecare fugă, în afară de tonalitate, aduce din punct de vedere estetic ceva nou față de celelalte, încă din expoziție, prin:

a) caracterul melodico-ritmic specific al temei respective;

b) raportul între construcția și caracterul temei și al contra-subiectului, raport care trebuie pus în valoare de către interpret prin toate mijloacele intonaționale și de diversificare a legăturilor ritmice între sunete, pe care le posedă;

c) ordinea de intrare a temelor la diferite voci: sopran – alto – tenor – bas, sau bas – tenor – alto – sopran, sau alto – sopran – bas – tenor etc., în funcție de această ordine, planul dinamic-timbral al fiecărei expoziții de fugă prezintă trăsături specifice, o „devenire" aparte.

Față de bogăția evenimentelor prezentate de expoziție, interludiul trebuie să marcheze, pentru înțelegerea ascultătorului, un moment de curgere mai liniștită a timpului, fără contraste dinamice puternice, ci doar cu acele evenimente micro-dinamice care dau înțeles muzicii, chiar dacă în interludiu întâlnim procese de secvențare, creșterile în secvențe ascendente sau descreșterile în secvențe descendente trebuie să aibă loc în trepte, în „terase" fin diferențiate, fără a deranja caracterul plan al desfășurării.

În divertisment, dinamizarea – în situația unei prezențe active a tuturor vocilor și a apariției temei la o voce interioară, unde ea este mai greu de perceput, va cere un nivel dinamic destul de ridicat pentru aceasta și un nivel destul de plin și pentru restul vocilor. Cu cât vocile sunt mai apropiate, ele pot fi mai bine percepute în condițiile unor niveluri dinamice destul de apropiate. Interpretul trebuie să dispună de o capacitate de a diferenția dinamic foarte fin vocile, în funcție de necesitățile percepției, astfel ca fiecare voce să aibă un nivel dinamic diferit, și totuși deosebirea dintre ele să nu ducă la ștergerea sunetelor cele mai

Scanned with OKEN Scanner

scăzute dinamic, lucru ce se poate întâmpla în cazul unor voci apropiate ca registru şi prea diferenţiate dinamic. În momentele când cântă doar două voci în interludii, nivelul dinamic general poate scădea, caracterul plan şi liniştit al acestor momente mărind efectul estetic al divertismentului. Cu cât vocile sunt mai distanţate – la registre evident diferite – sopranul trebuie mai mult favorizat dinamic în raport cu basul, fără ca prin aceasta ascultătorul să-l perceapă cantitativ ca fiind forte (efectul dinamic global putând fi de mezzo piano, de exemplu).

La temele augmentate şi, în general, la sunetele de durată mare, pianistul trebuie să-şi reprezinte interior sunetele ca fiind cântate lung pe toată durata lor, „răsunând" peste sunetele de valori mai mici ale altor voci, ceea ce va necesita în redare anumite diferenţieri rezultate din creşterea sau descreşterea sunetului în auzul interior, în condiţiile unui nivel dinamic în general mai ridicat.

În ce priveşte stretto-urile, am arătat pe ce particularităţi ale percepţiei şi integrării trebuie să se bazeze mijloacele de redare a lor.

Vom mai arăta, în continuare, câteva reguli de dinamizare şi de frazare legate de construcţia de formă şi de stilul operei muzicale, pornind de la acelaşi punct de vedere al operaţiilor audio-mentale care au loc în percepţie şi integrare la public şi care necesită implicit şi la interpret producerea în anumite condiţii a proceselor de reprezentare auditivă.

În general, simţul formei şi gândirea formei muzicale se bazează pe o mare mobilitate a operaţiilor audio-mentale în folosirea în reprezentări a unor „materiale" sonore foarte diversificate sub aspectul dinamicii, al timbrului (şi, implicit, al gradelor de diferenţiere dinamică de la sunet la sunet), sub aspectul croirii profilurilor dinamice, în funcţie de viteza de desfăşurare a sunetelor fiecărei fraze – cu valori mai mari sau mai mici – şi în funcţie de structura ritmică. Închegarea unei opere muzicale, a diferitelor secţiuni ale formei ei într-un tot unitar în interpretare e condiţionată de punerea în evidenţă a deosebirilor de structură şi, implicit, de caracter, între secţiunile componente. În general, în repertoriul clasic – şi chiar în cel romantic, când nu

Scanned with OKEN Scanner

există indicații contrare – aceasta se petrece în condițiile unei unități de tempo. Această unitate nu se manifestă însă doar la modul pur cantitativ, prin urmărirea doar a faptului că la diferite fraze – unele scrise în șaisprezecimi, altele în optimi, altele în pătrimi – timpul afectat unui grup de patru șaisprezecimi sau unuia de două optimi să fie același – *măsurat doar la metronom* – cu cel afectat unei pătrimi. Urmărirea strictă numai a acestui aspect nu asigură unitatea piesei, deoarece duce la o inerție a gândirii, la frânarea ei în conceperea deosebirilor de structură și de caracter între fraze.

Este necesară *formarea unei deprinderi specific muzicale de măsurare* a timpului, a unei deprinderi de găsire a unor echivalențe între valori de bază și valori subdivizionare la nivelul proceselor audio-mentale de croire a profilurilor dinamice ale sunetelor; în același timp, este necesară formarea capacității de apreciere a timpului în legătură cu cantitatea, calitatea, noutatea informației adusă de raporturile între sunete. În general, tempo-ul, pentru a părea egal și unitar, necesită realizarea unei agogici foarte strâns legate de structura armonică, melodică, ritmică a frazelor.

Nu este vorba deci pentru interpret de a măsura – ca pe abscisa unui sistem de coordonate – durata, ca pe o porțiune de dreaptă cuprinsă între două puncte limită, ci de *construirea unor evenimente muzicale* și de apreciere a valorii fenomenelor înscrise și pe cealaltă dreaptă a sistemului de coordonate, adică pe axa spațiului, a înălțimii sunetelor, ceea ce poate duce la infime – dar importante ca sens – deosebiri între timpul matematic și cel uman. În exemplul 31.a, realizarea unei unități de tempo și a unei continuități de sens prin reliefarea diversității de structură între prima idee și cea de a doua este realizată nu prin gândirea și măsurarea de către interpret a pătrimii – atât la prima idee cât și la a doua – ca o sumă a două optimi. Dacă în prima idee profilul dinamic al pătrimii se construiește pe bătăile subdivizionare de optimi, acest lucru nu mai poate fi valabil pentru a scoate în evidență dramatismul și clocotul interior al celei de a doua idei modulante și cu un caracter ritmic atât de diferit. Aici pătrimea nu mai este – pentru construirea profilului ei dinamic – suma a două optimi, ci suma a două cvintolete construite fiecare pe optime (ex.

Scanned with OKEN Scanner

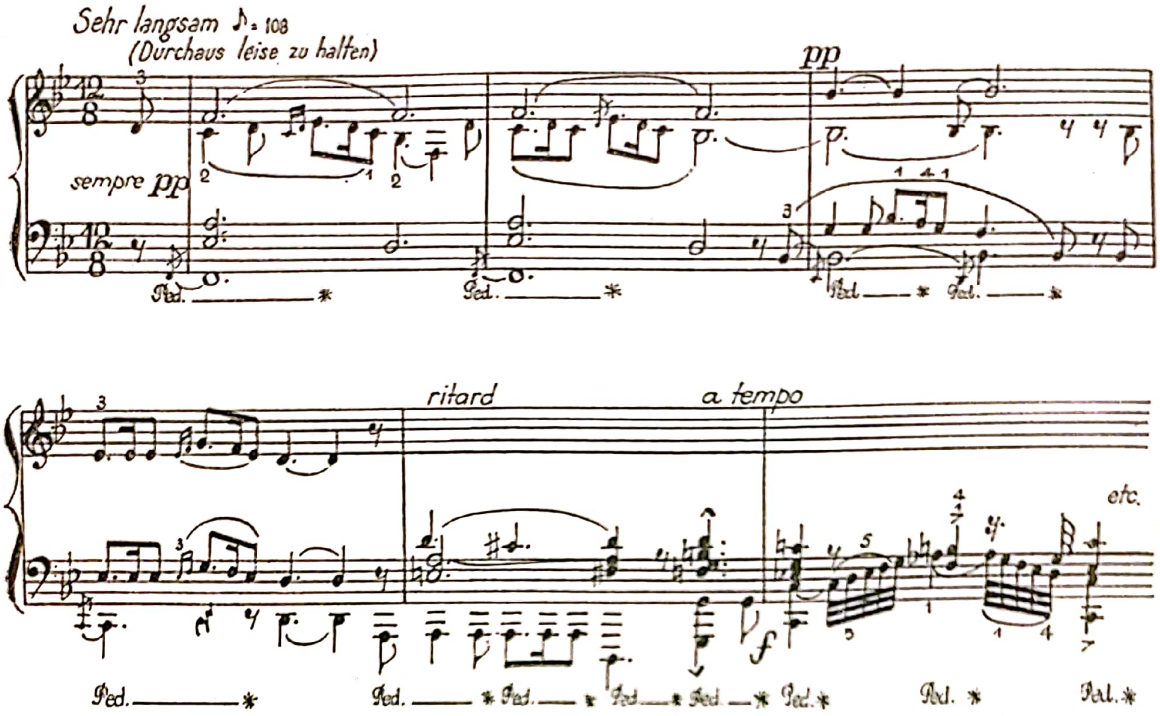
există indicații contrare – aceasta se petrece în condițiile unei unități de tempo. Această unitate nu se manifestă însă doar la modul pur cantitativ, prin urmărirea doar a faptului că la diferite fraze – unele scrise în șaisprezecimi, altele în optimi, altele în pătrimi – timpul afectat unui grup de patru șaisprezecimi sau unuia de două optimi să fie același – *măsurat doar la metronom* – cu cel afectat unei pătrimi. Urmărirea strictă numai a acestui aspect nu asigură unitatea piesei, deoarece duce la o inerție a gândirii, la frânarea ei în conceperea deosebirilor de structură și de caracter între fraze.

Este necesară *formarea unei deprinderi specific muzicale de măsurare* a timpului, a unei deprinderi de găsire a unor echivalențe între valori de bază și valori subdivizionare la nivelul proceselor audio-mentale de croire a profilurilor dinamice ale sunetelor; în același timp, este necesară formarea capacității de apreciere a timpului în legătură cu cantitatea, calitatea, noutatea informației adusă de raporturile între sunete. În general, tempo-ul, pentru a părea egal și unitar, necesită realizarea unei agogici foarte strâns legate de structura armonică, melodică, ritmică a frazelor.

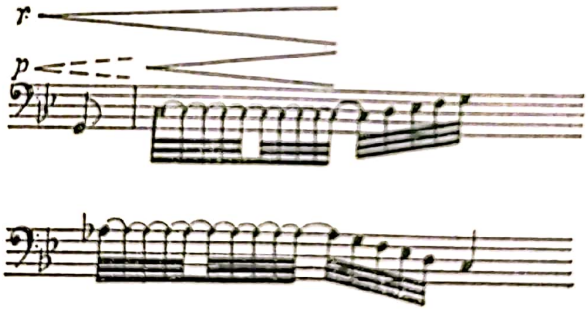
Nu este vorba deci pentru interpret de a măsura – ca pe abscisa unui sistem de coordonate – durata, ca pe o porțiune de dreaptă cuprinsă între două puncte limită, ci de *construirea unor evenimente muzicale* și de apreciere a valorii fenomenelor înscrise și pe cealaltă dreaptă a sistemului de coordonate, adică pe axa spațiului, a înălțimii sunetelor, ceea ce poate duce la infime – dar importante ca sens – deosebiri între timpul matematic și cel uman. În exemplul 31.a, realizarea unei unități de tempo și a unei continuități de sens prin reliefarea diversității de structură între prima idee și cea de a doua este realizată nu prin gândirea și măsurarea de către interpret a pătrimii – atât la prima idee cât și la a doua – ca o sumă a două optimi. Dacă în prima idee profilul dinamic al pătrimii se construiește pe bătăile subdivizionare de optimi, acest lucru nu mai poate fi valabil pentru a scoate în evidență dramatismul și clocotul interior al celei de a doua idei modulante și cu un caracter ritmic atât de diferit. Aici pătrimea nu mai este – pentru construirea profilului ei dinamic – suma a două optimi, ci suma a două cvintolete construite fiecare pe optime (ex.

Scanned with OKEN Scanner

31.b), ceea ce exacerbează pulsaţiile din reprezentările interioare ale interpretului, ducând la o cu totul altă dinamizare în realizarea la instrument:



Ex. 31.a – R. Schumann. Kreisleriana op. 16 (piesa nr. 6)



Ex. 31.b

Chiar dacă este vorba de durata unei pauze, reverberaţia pulsaţiilor de pe sunetele anterioare se face resimţită pe durata golului de sonoritate, el fiind măsurat pe o scară a valorilor acestor pulsaţii.

De asemenea, secţiunile construite în diferite tonalităţi, ale unei forme muzicale mai mari, își îndeplinesc funcţia expresivă dacă interpretul subliniază intonațional și prin frazări adecvate ambianţa tonală, momentele de cadenţă, de modulaţie sau de schimbare bruscă a tonalităţii, genul de înlănţuiri între fraze: antecedentă-consecventă, în secvenţe etc; intonarea sunetelor la

Scanned with OKEN Scanner

adevărata lor înălțime, punerea în valoare a structurilor ritmice diferite prin diferențieri dinamice adecvate, punerea în evidență a raporturilor între fundamentală, terță, cvintă, septimă în acordurile pe treptele principale ale tonalității, „filtrarea" dintr-un eventual conglomerat de sunete a ceea ce este important de reținut, folosirea unor frazări adecvate, a unor articulări între fraze – ca de exemplu „gen virgulă", între fraze construite secvențial, „gen semn de întrebare", între antecedentă-consecventă, „gen punct și virgulă" sau „punct", între secțiuni mai mari ale formei.

Toate aceste operațiuni audio-mentale efectuate de interpret dau sens muzicii, o transformă într-un limbaj viu; bazându-se pe anumite predispoziții ce există la om, precum și pe o experiență socială și afectivă privind intonațiile vorbirii, ele angrenează, chiar și în cazul unor ascultători neavizați, lipsiți de o educație muzicală consecventă, producerea unor operații audio-mentale de receptare, stimulând atenția, memoria, asocierea cu alte forme de gândire și cu o întreagă experiență afectivă.

Aceste procese sunt comune pentru interpretarea muzicii, în general, indiferent de stilul particular al compozitorului sau de anumite caracteristici stilistice mai generale ale unei anumite epoci de creație.

Cunoștințele de istoria muzicii, care ajută la precizarea, conturarea anumitor trăsături ale unui stil muzical, servesc în interpretare la confirmarea justeții unor imagini, a unor reprezentări la care însă interpretul a ajuns deja cu maximă certitudine dacă a transformat într-un limbaj viu tot ceea ce este consemnat în textul muzical.

Este clar că pentru o sonată de Mozart nu vor fi adecvate sonoritățile cerute la o sonată de Brahms; dar aceasta, nu numai pentru că așa reiese din anumite cunoștințe și principii stilistice. Dacă interpretul respectă textul, în sensul de a favoriza perceperea clară a structurilor și transformarea lor într-un limbaj viu, va fi necesară – conform principiului dinamizării după frecvență – o cu totul altă „etajare" a sonorităților pentru acorduri brahmsiene de 8 sunete în poziție largă (cu o distanță de 4-5 octave între sunetul cel mai înalt și cel mai grav), decât pentru un Mozart conceput pe un ambitus mic, cu o melodie simplă acompaniată de un bas Alberti transparent. De asemenea, valorificarea conflictelor armonice și a rezolvărilor lor în cazul armoniilor complexe brahmsiene va

Scanned with OKEN Scanner

necesita şi va duce necesarmente la o cu totul altă paletă coloristică decât o cadenţă perfectă la Mozart. Punerea în evidenţă, de exemplu, a sunetului străin faţă de restul sunetelor – mai omogene – într-un acord cu sunete dublate şi care suportă şi justifică disonanţele, duce la un cu totul alt joc de culori decât în cazul armoniilor clădite în general pe treptele principale ale tonalităţii, fără umbre şi ambiguităţi, ale lui Mozart.

Vorbind despre construirea în reprezentări a unor sunete cu calităţi de vibrato, spuneam că, deşi din punct de vedere acustic, pianul nu permite obţinerea acestui efect, totuşi anumite zone ale repertoriului pianistic (în special cel romantic, în cantilene şi în acorduri bogate) pot beneficia de o expresivitate mai mare, dacă pianistul îşi reprezintă sunetele importante – ca durată sau armonic – diferenţiate de celelalte sunete prin calitatea de vibrato.

Respectul faţă de text reprezintă pentru interpret imperativul de a folosi în valorificarea intonaţională expresivă a raporturilor structurale între sunete – prin mijloacele sonore, cele mai adecvate fiecărui caz – toate posibilităţile combinatorii între durată-intensitate durată-frecvenţă, frecvenţă-intensitate, selectate din bagajul de resurse expresive ale tuturor instrumentelor şi ale glasului. În opţiunea pentru o anumită soluţie expresivă, menită să pună în lumină intenţiile compozitorului, interpretul trebuie să ţină seama de anumite trăsături ale percepţiei şi integrării – generale la oameni – precum şi de anumite trăsături ale organizării sunetelor, care au căpătat valoare de circulaţie şi putere de semnificare.

Redarea textului nu este o operaţie cantitativă, ci este menită să comunice un mesaj, şi ea nu poate fi realizată dacă interpretul nu ţine seama de procesele care au loc la public în momentul perceperii şi al integrării.

III.3. Prelucrarea informaţiei din text sub aspect semantic (aspectul semantic în elaborarea imaginii muzicale). Aportul creator al interpretului

Ne vom ocupa în continuarea analizei noastre de latura semantică a limbajului muzical şi de operaţiile de decodificare a textului şi de prelucrare a informaţiei, ce au loc la o abordare a operei muzicale din punct de vedere semantic (vezi cap. III.1 din

Scanned with OKEN Scanner

Partea a II-a, clasa analizelor auditive semantice, unde sunetele sunt auzite nu numai cu calităţile lor acustice, în raporturile lor funcţionale, ci şi ca purtătoare de sensuri, de semnificaţii – şi reprezentările ce au loc la acest nivel).

Dacă sintaxa muzicală şi mecanismele cerebrale care operează logic cu raporturi sonore s-au format în strictă dependenţă de anumite raporturi numerice legate de lumea sunetelor, în schimb, fenomenul de designaţie, de dobândire de către raporturile muzicale a unor sensuri, a unor semnificaţii, a avut loc prin asocierea domeniului sonor cu o sumă de experienţe dobândite de om în realitatea „extramuzicală".

1. Primul domeniu din această realitate, care în mare măsură a mijlocit probabil legătura muzicii şi cu alte domenii – şi cel mai legat de muzică prin faptul că solicită mecanismele cerebrale ale omului tot prin intermediul auzului – este *intonaţia vorbirii*. Deşi nu avem de-a face cu vibraţii regulate, deci cu sunete muzicale, deşi fonemele vorbirii nu merg unul către altul ca sunetele muzicii, nu au evoluţia lor dinamică, totuşi, în modul de organizare a intonaţiei vorbirii există multe mecanisme pe care le regăsim şi în muzică. Semnificaţiile organizate în intonaţia vorbirii, prin acţiunea acestor mecanisme, s-a extins în bună parte şi asupra sunetelor muzicii. Cercetări recente arată că semnificaţiile intonaţiei vorbirii sunt legate de accente şi ritm, de durata sunetelor şi de raporturi de durată, de schimbări de timbru şi de înălţime. Experimente cu subiecţi neantrenaţi în mod special, faţă de o grupă martor de subiecţi antrenaţi, dovedesc că în majoritatea cazurilor, chiar şi la subiecţi neantrenaţi, anumite caracteristici intonaţionale sunt legate de anumite semnificaţii, destul de apropiate de la un subiect la altul.[48]

Obişnuinţa de a semnifica prin intonaţie s-a extins, cum spuneam, şi asupra muzicii, ducând la un vocabular extrem de divers, de bogat şi de subtil.

2. *Simţul spaţiului*. Pe lângă asociaţiile cu intonaţia vorbirii, capacitatea muzicii de a semnifica e legată de asocierea artei

---

[48] Deneş, P. *A Preliminary Investigation of Certain Aspects of Intonation*. În *Revista „Language and Speech"*, Vol. II, Part. II, 1959, Ed. D. B. Fry. Teddington, Middlessex, England.

Scanned with OKEN Scanner

sunetelor cu domeniul spațialității. Deplasările intervalice în melodie, distanța între sunete din intervale armonice, distanța dintre registre sugerează, cu înaltă capacitate sugestivă și emoțională, depărtarea, apropierea, urcarea, coborârea – într-un sens figurativ (sensul de coborâre apăsătoare, de înălțare și dematerializare, trecerea spre stări de mare elevație – ultimele sonate de Beethoven, părțile finale etc.) – Efortul mental de intonare a intervalelor melodice sau de echilibrare dinamică a registrelor trebuie să ducă – de la un anumit nivel de elaborare a imaginii – la găsirea unor calități de sunet semnificative, punând în valoare spațialitatea domeniului sonor. Iată de ce este necesară sublinierea vădită a schimbărilor de registru, distanțarea planurilor sonore suprapuse, prin timbruri diferite, realizarea unor diferențieri dinamice mai mari pentru intervale melodice mari (ducând și la o variabilitate a diferențierilor de timbru).

3. *Sugerarea mișcării.* Ritmul este, pe lângă un element de structură logică, și un semnificant al mișcărilor, al mersului. Nu e vorba de resimțirea în mod naturalist a mișcării, ci de sugerarea prin ritm a unei game variate de mișcări, legate de diferite sensuri – mersul liniștit legat de desfășurarea unei gândiri meditative, mersul hotărât cu un puternic caracter volitiv – marșul, mișcările dansului cu evocarea pașilor respectivi. De asemenea, pot fi sugerate mișcările produse în natura înconjurătoare, atât prin sunet direct (imitând șipotul izvoarelor, al fântânilor arteziene, foșnetele frunzelor – Liszt, Debussy, Ravel), cât și ceea ce presupune o operație audio-mentală mai complexă – sugerând fie *ideea* de mișcare, de nemișcare, fie stări apăsătoare, încremenirea etc.

Folosind legăturile logice între sunete, interpretul are la îndemână un limbaj viu, care-i permite să „semnifice" mișcarea; îl ajută în acest proces o experiență afectivă legată de fenomenele naturii, asocierea cu anumite imagini vizuale și modelul intonației vorbirii, unde are deja o obișnuință de a sugera asemenea fenomene.

Sugerarea mișcării fiind legată în special de ritm, realizarea ei presupune o diversificare semnificativă *a profilurilor dinamice ale sunetelor.*

De la mișcări repezi, figurând vârtejul, unde „pulsația

Scanned with OKEN Scanner

încetează să mai fie percepută ca un element ritmic, pentru a ne apărea ca o culoare aparţinând scării melodice"[49], există o gamă de profiluri dinamice care pot sugera diferite mişcări concepute în auzul interior mai drepte, mai puţin mlădioase, dacă e vorba de mişcări ferme, hotărâte sau, din contră, deosebit de mlădioase (de pildă, pentru imaginarea vizuală a rotirii, în cazul unui vals, se cere un raport de accentuare, cu profil dinamic depresiv, de la timpul 1 la timpul 2, cuprinzând întâi o creştere destul de mare, apoi o descreştere către timpul 2.

4. *Simţul timpului*, sentimentele, stările legate de scurgerea timpului, fie cu sensul de percepere a trecerii line şi monotone a clipelor, fie de suspensie, de aşteptare, pot fi redate prin asociere cu anumite elemente din intonaţia vorbirii (semnificaţia duratelor mari, a aşteptărilor, a suspensiilor în intonaţia vorbirii), prin timbru acoperit, intonaţii cu semnificaţii de monotonie (realizată nu prin monotonia mijloacelor, ceea ce ar duce la inexistenţa vreunei semnificaţii, ci printr-o organizare a duratelor şi a dinamicii care *să semnifice* monotonia).

Trecerea de la o stare sufletească la alta, ca de pildă transformarea unui sentiment de încordare ce atinge paroxismul într-o stare de meditaţie filosofică, cu un climat emoţional la polul opus, se poate realiza nu numai folosind niveluri dinamice diferite, timbruri diferite, intonaţii proprii respectivelor stări, ci subliniind şi *trecerea timpului* dintre cele două momente. O asemenea transformare se petrece în *Sonata în si minor* de Liszt, în ultima secţiune, între ultima gradaţie spre ***fff*** şi codă, în timpul unor pauze cu coroane. Ea nu se realizează numai printr-o execuţie foarte adecvată a fiecăruia din cele două momente în parte, ci creând între ele sentimentul unei prăbuşiri în timp, prin prelungirea în reprezentările interpretului – stimulând în felul acesta formarea unor reprezentări şi la public – a reverberaţiilor ultimelor acorduri, schimbând în continuare, treptat, frecvenţa pulsaţiei interioare, ca un rallentando acţionând asupra unor bătăi imaginare ale măsurii, până la completa liniştire. Privită din punct de vedere semantic, aceasta este o problemă de transformare a *tăcerii* în *semnal*, prin modul cum se inserează această tăcere între două şiruri de semnale

---

[49] Daniélou A., *Sémantique musicale*, Paris, 1967, Hermann, p. 33.

Scanned with OKEN Scanner

pe cod sonor; în acest proces este folosită experiența intelectuală și psihică a publicului și capacitatea omului în genere de a resimți în continuare, în reprezentările sale, efectele unei comunicări care l-a solicitat în mod deosebit. Pentru interpret, organizarea pauzei, a unor evenimente muzicale în timp, însă în lipsa, la un moment dat, a unui cod sonor, e posibilă prin folosirea în acel moment a altor suporți materiali pentru gândirea sa muzicală – reprezentări vizuale de ascensiune și prăbușire, organizate în timp prin pulsații accelerate și treptat decelerate. Numai în aceste condiții, de nesesizare a evenimentelor în timp, de către interpret, revenirea temei secțiunii mediane în coda va avea motivația necesară, va fi organizată cu sonoritățile cele mai adecvate (nivel dinamic, profil dinamic, timbru, pulsație) redării unuia din momentele-cheie ale sonatei.

5. *Simțul culorilor, al luminilor, al umbrelor* constituie și el o sursă de asociații cu zona auditivă, contribuind astfel la ridicarea valorii și a semnificației mesajului muzical. Experiența vizuală a efectelor de culori și de lumină stimulează prin asociere auzul în găsirea unor culori timbrale care să sugereze luminozitatea, puritatea, jocuri de lumini și umbre, satisfăcând necesitățile spirituale ale psihicului de a auzi o interpretare unde fantezia și diversitatea mijloacelor sonore joacă un rol important.

6. *Simțul contrastelor psihologice* între caractere umane diferite, stări (contraste dramatice), situații diferite, dobândit în experiența socială, asociat cu imagini vizuale, mișcări, intonații ale vorbirii care redau aceste contraste, se dovedește a fi sursa unor deosebite prelucrări creatoare în elaborarea imaginilor muzicale.

Decodificarea textului la nivelul algoritmic, stabilirea unor contraste între fraze, justificate de modul de structurare a sunetelor, cerând deosebiri în ce privește cantabilitatea, repartizarea dinamicii, organizarea celulelor ritmice, genul de legături între sunete (legato, non legato, staccato etc.), punerea în valoare a registrelor, a schimbărilor de direcție melodică duce la organizarea expresivă a sunetelor în fraze contrastante sau diferite ca sens; folosind experiența afectivă, socială, și o sumă de asociații dintre care cele mai importante sunt cele cu intonația vorbirii, cu imagini vizuale ale unor mișcări, interpretul poate îmbogăți sensurile care reies din această primă decodificare a textului, poate

Scanned with OKEN Scanner

crea imagini deosebit de sugestive. Unor astfel de procese creatoare se datorează zugrăvirea unor oameni cu anumite defecte sau anumite caractere (Mussorgski – *Tablouri dintr-o expoziție*; în tabloul „Gnomul" este redat mersul șchiopătat, cu toată ființa contorsionată, al omului diform, dar la care se adaugă ca un comentariu al interpretului, intonațiile evocatoare, tristețea. În tabloul „Evreul bogat, evreul sărac", personajele pot fi admirabil redate prin asociații cu intonația vorbirii și cu mișcări: siguranța și caracterul arogant al intonației vorbirii și al mișcărilor evreului bogat și intonația plângăreață, cu accente jalnice, umile, a evreului sărac, deosebirile de atitudini. Un alt exemplu elocvent îl poate constitui întreaga, galerie de personaje ale *Carnavalului op. 9* de Schumann, cu felul lor de a intra în scenă, cu atitudini și intonații meditative, triste, mândre, frivole sau ca ale unor păpuși mecanice – Arlechinul – contrastele între Eusebius și Florestan etc.)

Este necesară studierea unor asemenea repertorii – începând cu *Albumul pentru tineret* de Schumann, de pildă etc. – pentru dezvoltarea imaginației, deoarece și într-o fugă de Bach, interpretul trebuie să poată să-și imagineze timbrurile vocilor omenești ca pe ale unor personaje; această cerință o găsim și într-o sonată clasică, de pildă, Beethoven, *Sonata Quasi una Fantasia*, partea I a cărei temă din A sugerează poezia unor corni auziți în depărtare (mâna dreaptă), cărora le răspund în bas comentariile unui personaj al cărui timbru grav conferă răspunsului o înțelepciune, o semnificație filosofică.

Despre acest subiect, atât de important pentru înțelegerea mecanismelor interpretării, se poate vorbi la infinit. Subiectul este pasionant și inepuizabil, cum e și inteligența omenească cu adevărat creatoare, care poate găsi mereu și mereu noi soluții, noi rezolvări în acest domeniu. Noi am încercat aici doar să punem în lumină modul de funcționare a acestui mecanism, în legătură cu mecanismul subordonat, de decodificare a structurilor logice ale textului.

Împingerea cât mai departe a cognoscibilului în acest domeniu, cunoașterea unor soluții pentru ca, în munca de interpretare, un text să poată fi redat la un nivel calitativ cât mai înalt, încă de la o primă etapă a elaborării imaginii muzicale, favorizează declanșarea proceselor creatoare; un text bine, corect

Scanned with OKEN Scanner

redat de la început, sugerează interpretului – bineînțeles în cazul cultivării lui sub toate aspectele – o lume întreagă de idei și sentimente, o infinitate de sensuri.

Scanned with OKEN Scanner

Capitolul IV.
Comportamentul interpretului în traducerea imaginii muzicale din reprezentări în sonorităţile pianului

La pian, sunetele odată ajunse la nivelul maxim de intensitate, prin intrarea în vibraţie a plăcii de rezonanţă, descresc treptat, deci *nu au stare de regim*, nu oferă – din punct de vedere acustic – posibilităţi variate de a modela evoluţia dinamică; în ce priveşte timbrul, el este mereu acelaşi la o intensitate dată, cu atât mai strălucitor, cu cât sunetul este mai plin. (Prin lovirea mai puternică a coardei, segmentele acesteia care intră în vibraţie, producând armonice pe lângă sunetul fundamental vibrează şi ele la o amplitudine mai mare; în acest fel, armonicele înalte trec peste pragul de audibilitate, conferind sunetului strălucire. Sunetul mai puţin puternic are un număr mai mic de armonice înalte care trec peste pragul da audibilitate: timbrul este mai puţin strălucitor, mai acoperit.)

În schimb, prin perfecţionările aduse instrumentului, acesta oferă posibilităţi de diferenţieri dinamice foarte mari; pedala de forte oferă unele posibilităţi în plus de valorificare a timbrului şi dinamicii obţinute prin emisie, posibilitatea de a suplini, în parte, sub conducerea auzului, lipsa de varietate în evoluţia dinamică a sunetelor; surdina oferă, de asemenea, posibilitatea obţinerii unor efecte de timbru.

În ce priveşte posibilităţile de intonare expresivă a intervalelor, împărţirea convenţională a octavei în 12 semitonuri egale îndepărtează din acest punct de vedere pianul de predispoziţiile native ale auzului omului pentru clasificarea consonanţelor şi disonanţelor, şi pentru folosirea unui sistem netemperat ca formă logică a operaţiilor audio-mentale de comunicare prin muzică.

Aceste lipsuri nu mărginesc totuşi posibilităţile de expresivitate la pian, după cum ne-o demonstrează practic marii

Scanned with OKEN Scanner

maeştri ai claviaturii.

Arătam în introducere că una din operaţiile raţionalizabile ale interpretării pianistice o constituie şi „traducerea" sunetelor din reprezentări, cu variatele lor posibilităţi de combinare a dimensiunilor acustice în sunetele pianului, mai sărace în asemenea posibilităţi. Cu ştirea sau fără ştirea interpretului, această traducere în execuţie vie la pian constituie o operaţie intermediară necesară între reprezentarea interioară a muzicii şi comanda anumitor mişcări care să transmită anumite energii clapelor.

În lipsa acestei traduceri nu poate exista un echivalent între sunetele din reprezentări şi acţiuni motorii, mişcările nu pot fi comandate de auz. În momentul comandării acestor acţiuni, traducerea trebuie să se fi efectuat deja.

Într-adevăr, sunetele pianului neputând fi diversificate prin mişcările aparatului pianistic *decât din punctul de vedere al dinamicii şi al agogicii*, obţinându-se doar odată cu dinamica anumite diferenţieri timbrale, înseamnă că semnalele de ieşire (output, în limbaj cibernetic) din sistemul de comandă auditiv interior trebuie să fie organizate *pe o scară de posibilităţi combinatorii ale acestor dimensiuni*. Corespunzător cu această scară, pianistul deprinde să dispună de o scară de energii ce vor fi aplicate clapelor pentru obţinerea întocmai a diferenţierilor de intensitate şi a fluctuaţiilor agogice dorite.

Rămâne doar să analizăm căror fenomene, căror factori se datorează faptul că sunetele din reprezentări, cu grade diferite de cantabilitate, atât de divers colorate, intonate expresiv, netemperat, deci posedând calităţi expresive foarte bogate, pot retrăi în sunetul pianului, şi aceasta doar datorită unor diferenţieri dinamice şi agogice meşteşugit organizate.

Acea realitate psihologică pentru care pleda K. A. Martienssen în combaterea tezelor lui Tetzel şi a argumentelor acusticii există într-adevăr; ea nu are însă nimic misterios, „iraţional" cum credea Martienssen, ci este vorba de anumite trăsături ale formării senzaţiilor, în genere, şi ale percepţiei auditive, în special, precum şi de mecanismele de autoreglare a percepţiei, despre care am mai

Scanned with OKEN Scanner

vorbit în legătură cu decodificarea textului muzical.

Adunând un material experimental divers privind modul cum sunt percepute anumite calități ale sunetelor, și confruntându-l cu datele psihologiei, am constatat că posibilitatea obținerii pentru auz – în percepție – a unor timbruri variate la una și aceeași intensitate este legată de relativitatea senzațiilor și de pragul mai mic de diferențiere al auzului pentru timbru decât pentru intensitate (adică de sensibilitatea mai mare pentru schimbările de timbru decât pentru cele de intensitate).

Astfel, de pildă, în cazul emiterii unei succesiuni de sunete, în care sunetele importante structural – ritmic, melodic, armonic – sunt evident diferențiate timbral, ca strălucire, întreaga succesiune va fi percepută ca având un timbru strălucitor. La pian, acest lucru este posibil și în nuanța *piano* – în care, din punct de vedere acustic – timbrul nu este strălucitor. Important este însă ca *auzului* să i se prezinte sunetele-cheie relativ mai strălucitoare decât celelalte, efect ce se obține prin anumite diferențieri de intensitate puțin mai mari – în parametri în care totuși sunetul cântă (deci, nu foarte mari). Auzul este mai sensibil pentru diferențieri de timbru decât pentru diferențieri de intensitate (pragul de diferențiere e mai mic pentru timbru); acest lucru este verificat și în intonația vorbirii; acolo unde auzul este legat de înțelegere, de încercarea de a pătrunde un sens, o semnificație, timbrul are o valoare semnalizatoare mai ridicată; modificarea de timbru poartă o mai mare cantitate de informație, transmite un mesaj mai bogat, ceea ce determină, la om, un prag de diferențiere mai mic, deci mai fin, pentru timbru decât pentru intensitate. Datorită acestui lucru, micile diferențieri de intensitate prin care se obțin la pian diferențieri de timbru, nu sunt sesizate ca atare; auzul fiind însă sensibil la diferențierile de timbru ce însoțesc sunetele importante ale frazei, o percepe ca fiind mai colorată și expresivă.

În ce privește obținerea efectului de cantabilitate, el se datorează unei autoreglări a structurilor perceptive. Am arătat, vorbind despre decodificarea textului muzical, că în recunoașterea anumitor obiecte, forme, structuri sonore, lipsa unor elemente nu împiedică recunoașterea sau reconstituirea obiectului, cu condiția ca: (1) să fie păstrate elementele cu cea mai mare încărcătură

Scanned with OKEN Scanner

informaţională şi (2) subiectul în cauză să cunoască obiectul respectiv.

Acest mecanism funcţionează şi în cazul traducerii reprezentărilor auditive în sunetele pianului. Auzul va percepe sunete cantabile, cu o anumită stare de regim, care va „duce" un sunet către următorul, dacă între sunete va apărea exact diferenţierea – creşterea sau descreşterea – care ar fi avut loc dacă ar fi existat posibilitatea acustică a întreţinerii vibraţiilor pe toată durata lor. Această diferenţiere anume poate fi obţinută numai dacă pianistul îşi cântă interior sunetul – în timpul execuţiei la instrument – cu respectiva evoluţie dinamică. Atât el, auzind rezultatul sonor al propriei execuţii, cât şi publicul, vor percepe sunetul ca având o evoluţie dinamică proporţională cu durata, lui, deoarece:

1. pe de o parte, există un element cu mare încărcătură informaţională, *diferenţierea de la un sunet la altul, obţinută cu o intenţie semnalizatoare foarte precisă*, de legătură cantabilă între sunete;

2. pe de altă parte, indiferent de faptul că oamenii cunosc teoretic sau nu această cerinţă a limbajului muzical – de proporţie între durată şi evoluţia dinamică a sunetului – ea s-a impus auzului şi a fost de mult selecţionată de omul care a ascultat muzică, ca fiind expresivă, ca purtând un înţeles. *Omul recunoaşte acest element al limbajului muzical* şi atunci când îi este prezentat sub o formă mai incompletă (lipsa vibraţiilor întreţinute la pian), însă în care sunt păstrate elemente cu mare încărcătură informaţională: structurile sale perceptive tind – prin autoreglare – să completeze elementele lipsă.

Senzaţiile nu reflectă pentru om realitatea obiectivă, ca un aparat. În analiza senzorială participă, pe lângă nervul respectiv, proiecţia lui pe scoarţă, diferite zone cu care acestea intră imediat în asociere şi care fac ca, în evaluarea unui fenomen, să fie foarte greu de disociat senzaţia pură dată de analizatorul respectiv, faţă de prelucrarea ei pe scoarţă, care este rezultatul unei complexe activităţi nervoase superioare.

Fenomenul de autoreglare prin care, de pildă, sunetul pianului

Scanned with OKEN Scanner

poate fi perceput cantabil, este comun în principiu oamenilor, căci nu este de presupus că ar exista subiecți care să nu fi auzit niciodată sunetul glasului omenesc sau al vreunui instrument cu vibrații întreținute, și deci să fi reținut, chiar inconștient, modele sonore cantabile.

Pianistului îi revine însă importanta sarcină de a-și cânta sunetele în auzul interior în momentul execuției, astfel ca diferențierile dinamice ce vor însoți acest proces să apară de la sine, spontan, necăutat, în comanda auditivă, în semnalul de ieșire din auzul interior și să poată fi redate prin energii corespunzătoare la pian.

Vocalizarea sunetului pianului, obținerea la acest instrument a unor sunete „cântate" mai este în funcție și de corectarea, pentru auz, a inconvenientului – din punctul de vedere al intonației expresive – sistemului de acordaj temperat, datorită tot unor diferențieri de intensitate și unor mici fluctuații agogice. Muzicologul francez Alain Daniélou observă în mai multe rânduri, în lucrările citate anterior, că „substituim în unele cazuri un gen de raporturi (între sunete) altui gen de raporturi, de exemplu, raporturi de volum sonor unor raporturi de înălțime, la instrumente cu scară fixă a înălțimilor, ca pianul" *(Sémantique musicale)*. Pe asemenea instrumente, raporturile dinamice, ca mijloc de expresie, tind să înlocuiască raporturile de înălțime, atât de expresive la un acordaj netemperat. În aceasta constă, arată autorul, importanța „touché-ului" la pian. Observația lui Daniélou este foarte justă, deși explicațiile ni se par incomplete. În realitate, posibilitatea de a realiza efecte de acordaj netemperat prin substituirea anumitor rafinamente în raporturile de frecvență cu raporturi de intensitate e favorizată de anumite mecanisme. Așa cum am arătat în capitolele anterioare, există anumite diferențieri de intensitate care pun cel mai bine în valoare raporturile de frecvență, care fac ca sunetul să fie mai repede identificat și clasificat de ascultător ca aparținând înălțimii respective. Dacă interpretul „intonează" interior sunetele cu finețea cerută de necesitățile expresiei, atunci respectivele raporturi de frecvență sunt însoțite de raporturile dinamice cele mai favorabile perceperii lor cu acest sens. Apariția în sunetele pianului a *acestor* diferențieri duce la o autoreglare a percepției celor ce ascultă, sunetele

Scanned with OKEN Scanner

apărându-le deosebit de cântate, de „vocalizate", cu toată expresivitatea pe care le-ar da-o la un instrument netemperat intonarea justă a înălțimii lor. Așadar, nu e vorba de o simplă substituire, ci de o prezentare a unui element (raporturi dinamice) cu deosebită putere de semnificație *care însoțește de obicei obiectul percepției* și care face ca în lipsa altor elemente – în lipsa unui acordaj netemperat – ascultătorul să perceapă totuși sunetele cu expresivitatea pe care le-ar fi dat-o acest acordaj. Rolul „touché-ului", de care pomenește Daniélou, în substituirea unor raporturi de frecvență prin raporturi de intensitate, constituie o problemă de o deosebită complexitate, fiind vorba de un rafinament al auzului, însoțit de un fin mecanism tehnic de redare.

Găsim că ar fi indicat ca și în instruirea pianistică să se atragă cu aceeași insistență atenția asupra intonației, ca și în predarea la instrumente netemperate. Neglijarea acestui aspect în educarea pianistului, sub motivul că sunetele pianului au înălțimi fixe, duce la limitarea posibilităților de expresivitate în interpretarea pianistică; și mai grav, uneori apare un fenomen asemănător celor de la instrumentele netemperate: pianistul pare a cânta fals. Aici însă nu e vorba de o reală comă mai jos sau mai sus, ci este posibilă apariția acestei senzații chiar în cazul respectării *notelor*, dacă pianistul nu-și intonează interior *sunetele* cu această sensibilitate.

Intonația sunetelor *și* în execuția pianistică este încă unul din elementele care contribuie la expresivitatea interpretării muzicale la acest instrument.

Specularea tuturor particularităților percepției auditive arătate mai sus și ale mecanismelor ei de autoreglare fac posibilă traducerea sunetelor din reprezentări – cu toată diversitatea calităților lor – în sunetele pianului care, din punct de vedere, acustic, nu posedă aceste calități; pianistul va dispune de o paletă coloristică bogată, de un sunet diversificat, care-i vor permite să redea fidel, fără deformări, informația din text prelucrată în auzul interior.

Scanned with OKEN Scanner

Capitolul V.
Tehnica pianistică. Informația și codul ei specific la nivelul proceselor motorice ale interpretului. (Condiții comportamentale și fizic-mecanice pentru subordonarea tehnicii față de comenzile auzului interior)

Privind procesul exprimării pianistice în complexul unei viziuni cibernetice, vom înțelege că tehnica o constituie sistemul de acțiuni întreprinse pe plan fizic-mecanic de către interpret cu ajutorul aparatului său pianistic (tors, braț, antebraț, palmă, degete, toate articulate între ele), sistem de acțiuni capabile să traducă, să redea – fără a o deforma – informația preluată din textul muzical și prelucrată în reprezentări auditive (imagine muzicală mentală) într-o imagine sonoră reală, vie, folosind ca suport material de redare sunetul pianului.

Noțiunea de *sistem*, folosită în definirea tehnicii, precizează caracterul non-întâmplător, ci din contra stabil și repetabil al răspunsului motoric la comenzi auditive organizate în combinații regulate, după anumite norme.

Așa cum am văzut în capitolele anterioare, întreg procesul interpretării pianistice (de la elaborarea ei până la practicarea ei) se bazează pe folosirea unor coduri la diferite *nivele de trecere a informației:* 1. textul muzical; 2. sunetele cu anumite calități acustice ale reprezentărilor auditive; 3. sunetele cu alte calități acustice ale pianului; 4. sunetele percepute de public. Procesul se încheie ca o reușită interpretativă, dacă la acest din urmă nivel informația inițială parvine nedeformată, ci doar îmbogățită prin aportul interpretului.

Formarea la interpret a deprinderilor necesare pentru a realiza toate aceste „traduceri" asigură rezolvarea celor două cerințe fundamentale ale artei interpretative contemporane: înalta responsabilitate artistică, de fidelitatea față de textul muzical și asigurarea unui aport creator – nu numai în elaborarea la studiu a imaginii muzicale, dar și pe scenă, prin spontaneitatea și

Scanned with OKEN Scanner

sinceritatea execuţiei.

Interpretarea muzicală este o artă de recreare a operei – cu *fiecare nouă execuţie*, chiar şi în cazul unuia şi aceluiaşi interpret. Aşadar, deprinderile auditive şi motorice ale interpretului nu vor consta din capacitatea de a fixa o dată pentru totdeauna un anumit înveliş sonor, o anumită croială a sunetelor şi a frazelor, care să fie reproduse de fiecare dată identic cu ajutorul unor mişcări fixate şi repetate aidoma, cu impresia că astfel s-ar consolida atât interpretarea cât şi automatismele manuale. Deprinderile interpretului, re-creator fidel al operei muzicale, vor consta din capacitatea de a face cu fiecare nouă execuţie (chiar şi în studiu) operaţii de gândire, de logică muzicală, după un *plan consolidat*, ducând la apariţia, în reprezentări, a unor sunete puse în relaţie conform acestei logici, care să pulseze de viaţa anume a acelui moment de concentrare creatoare; astfel de procese auditive vor trebui să fie cuplate cu deprinderi de a traduce anume *sonorităţile concepute în acel moment* în sonorităţi ale pianului adecvate, datorită unui sistem tehnic *corespunzător ca schemă logică*. (În limbaj cibernetic este vorba despre sisteme izomorfe.) Această *corespondenţă* între schemele logice, la nivelul diferitelor coduri pe care trece informaţia muzicală, *este cea care asigură fidelitatea faţă de text, în condiţiile unei interpretări muzicale creatoare* ce speculează la maximum resursele expresive ale pianului printr-o paletă coloristică deosebit de bogată; realizarea unei perfecţiuni tehnice stă într-o legătură de sistem cu perfecţiunea logică, acurateţea, claritatea concepţiei muzicale.

Într-o astfel de viziune nu mai poate fi vorba de studierea tehnicii în sine, izolată de interpretare (urmând ca doar apoi să se treacă la „problemele muzicale"); a studia tehnica nu mai poate însemna doar o luptă pentru a dobândi o anumită forţă în sine în emisie decât cel mult prin exerciţii gimnastice suplimentare, dar *nicidecum pe claviatură*, în afara unor comenzi auditive. Tehnica nu este un inventar de mişcări, fiecare anume destinată rezolvării unei anumite dificultăţi, ca de pildă o deplasare agilă, obţinerea unei forţe deosebite, rapiditatea mişcării degetelor etc; o asemenea concepţie despre catalogarea mişcărilor în tehnică vădeşte atât o idee eronată despre modul cum ar putea mişcările – luate din acest inventar – să răspundă comenzilor auditive, cât şi o concepţie oarecum deformată despre ce anume reprezintă şi cum se

Scanned with OKEN Scanner

desfășoară aceste comenzi în momentul execuției la instrument.

O sistematizare a mișcărilor în tehnică trebuie să țină seama de caracteristicile sistemului supraordonat și anume:

1. de faptul că în momentul execuției, în mintea – în reprezentările auditive ale interpretului – are loc o desfășurare a operei muzicale, cu toate calitățile sunetelor vii. Că datorită unei volițiuni auditive (cum numește Martienssen acest fenomen), a dorinței de a reda, de a „materializa" aceste sunete la pian, „apariția" respectivelor *sunete în reprezentări* se constituie într-un șir de stimuli auditivi puternici (auz anticipativ), care vor declanșa reacții motorii adecvate;

2. de faptul că în semnalul de „ieșire" (out-put în limbaj cibernetic) din sistemul interior de comandă auditivă sunetele trebuie să fie organizate pe o *scară de diferențieri dinamice și agogice* proprie posibilităților pianului de a reda muzica în toată diversitatea ei; deci, în fracțiunea de secundă din momentul imaginării lor până la ieșirea comenzii respective din sistemul auditiv interior, ele mai suferă o recodificare dintr-un cod sonor cu posibilități combinatorii mai reduse, însă capabil să redea *pentru auz* impresia acelei infinite diversități sonore dorite, imaginate, și să transmită informația inițială nedeformată. Capacitatea de a efectua această recodificare se dobândește prin exercițiu și intră în deprindere, recodificarea respectivă putând numai astfel fi efectuată inconștient, de la sine, cu deosebită promptitudine (aceasta înseamnă – pentru fiecare sunet – o fracțiune de secundă probabil mai mică de 1/20 sec:– care este durata aproximativă a proceselor de „ajustare" pentru perceperea înălțimii sunetelor, și care are un grad oarecum mai ridicat de conștientizare).

Ținând seama de aceste fapte, reiese că o sistematizare a mișcărilor în tehnică trebuie să pornească de la câteva caracteristici comune pentru orice tip de mișcări folosite în pianistică, care să prevadă posibilitatea aparatului motor de a răspunde *prompt* și *anume* la dozajele comandate de semnalul de „ieșire" din sistemul auditiv, adică:

a) posibilitatea conducerii aproape instantanee a influxului nervos de la auz la motoric, pentru a nu se pierde efectul expresiv al diferențierilor agogice, și așa foarte mici: este de o deosebită importanță *ne*-deformarea comenzilor și a răspunsurilor privitoare

Scanned with OKEN Scanner

la agogică – în special la micro-agogică, în relaţiile apropiate de la un sunet la altul – menite să producă, aşa cum am văzut, „ajustări" ale acordajului în percepţia noastră, să pună în valoare anumite evenimente mai încărcate informaţional prin mici dilatări ale timpului, să ajute la perceperea sunetelor cu grade diferite de cantabilitate, profiluri dinamice diferite, şi

b) posibilitatea aparatului motor de a grada şi doza energiile şi forţele pentru a pune în mişcare clapele cu echivalentul exact – în codul energetic – al diferenţierilor dinamice dorite.

Atunci când aparatul pianistic este extrem de disponibil şi poate răspunde diversificat comenzilor auditive – cu promptitudinea necesară şi cu dozajele de energie adecvate anume pentru sunetele dorite în auzul interior – cu *durata* şi *înălţimea* lor anume – *comanda auditivă conţine implicit şi rezolvarea tehnică*; dacă există o educaţie în acest sens, reacţiile motorii se vor succeda exact în viteza dorită, aparatul pianistic se va adapta astfel ca degetele să pună în mişcare anume clapele corespunzătoare înălţimii dorite.

Indiferent de „forma exterioară" a mişcărilor (de cinematica lor, cum este ea numită), condiţionată de genul deplasărilor pe pian, reacţia motorie care răspunde stimulilor auditivi, în condiţiile arătate mai sus, va fi favorizată de un anumit sistem constant de coordonare a acţiunilor musculare. Mişcării voluntare, greoaie, cu o vâscozitate a muşchilor, articulaţii blocate, poziţii defectuoase etc. vor avea efecte negative în acest proces (în afară de faptul că vor dăuna şi posibilităţilor de a diversifica mişcările sub aspect cinematic, de a trece cu uşurinţă de la redarea unor pasaje în octave, de pildă, la pasaje perlate *leggiero*, la efectuarea unor sărituri sau la pasaje cantabile etc.).

Am putea – în cele ce urmează – să descriem direct sistemul de mişcări – cu acele trăsături esenţiale ale lui – prin care aparatul pianistic poate răspunde direct oricărei comenzi auditive; însă înţelegerea *cauzelor* pentru care un anumit mod de rezolvare a problemei e mai eficace, a cauzelor pentru care anumite deficienţe, în aparenţă minore, pot deranja acest sistem, este necesară pentru profesionistul care vrea să pătrundă mai adânc componentele comportamentului pianistic. Nici în predarea medicinei generale, de pildă, pentru a forma buni diagnosticieni, nu e posibilă trecerea

Scanned with OKEN Scanner

direct la arătarea simptomelor exterioare ale unei boli și la indicarea medicamentației; dacă studenții nu ar cunoaște cauzele adânci anatomice, fiziologice ale acestor boli, legătura lor cu alte simptome, dacă nu ar putea înțelege funcționarea organismului uman ca un tot, ei nu ar putea deduce din particularitățile de manifestare a bolii, la un bolnav anume, trăsăturile esențiale care permit totuși depistarea lor.

Iată de ce ne vom permite să analizăm sub diverse aspecte „rotițele" care stau la baza unor mecanisme tehnice corecte.

Vom vedea astfel că la baza tehnicii pianistice stau *soluții ale sistemului nervos,* în comandarea unor mișcări, *găsite nu în câteva sute de ani de când se practică această artă, ci într-o lungă evoluție filogenetică.* Cunoașterea „originii" acestor soluții este foarte importantă pentru instruirea și autoinstruirea pianistică, ea oferind pianistului și profesorului de pian sugestii pentru împrumutul de senzații din mișcări folosite în viața de toate zilele; mișcările la pian par uneori „dificile", nu pentru că în ele *însele* ar exista ceva ce omul nu este obișnuit să efectueze, ci pentru că, pe de-o parte, activitatea de organizare mentală a muzicii – la nivel de profesionist – este un lucru dificil; pe de altă parte, pentru că mișcările atât de simple și obișnuite care pot rezolva redarea nu sunt întrebuințate oportun, necunoscându-se corespondența între sistemul de comandă auditivă și cel de răspuns motoric.

Rezolvarea problemelor muzicale și formarea unor deprinderi auditive corecte, legarea lor de un sistem tehnic care să răspundă constant și stabil comenzilor auditive constituie și soluționarea problemei tehnicii pianistice.

V.1. Prezentarea problemelor ce trebuie abordate pentru înțelegerea tehnicii pianistice ca un sistem subordonat gândirii muzicale

În capitolele anterioare am arătat cum se petrece transferul de informație din text în reprezentările auditive ale interpretului. Am explicat în continuare că, din cauza lipsei de identitate între calitățile acustice ale sunetului pianului și calitățile acustice ale sunetelor din reprezentări, este necesară o traducere, găsirea unei echivalențe între aceste două coduri: remedierea deficiențelor sunetului pianului (acordajul temperat, lipsa stării de regim și

Scanned with OKEN Scanner

timbrul mereu același la o aceeași intensitate) este posibilă, sunetele pianului putând apărea cu expresivitatea celor de la instrumente netemperate și cu vibrații întreținute, cu grade diferite de cantabilitate, cu o mare varietate timbrală, prin specularea unor particularități ale percepției auditive, a unor procese de autoreglare a percepției și anume: a) pe de o parte, relativitatea senzațiilor și pragul de diferențiere mai mic pentru timbru decât pentru intensitate, deci resimțirea cu mai mare acuitate a diferențierilor de timbru în cadrul unor diferențieri de intensitate mici, și pe de altă parte b) faptul că sunt integrate pe scoarță – ca având un sens în cadrul unei fraze – sunetele care au un „mers" unul către altul, care se motivează între ele logic și psihologic, condiție realizată în cadrul unor diferențieri de intensitate relativ mici de la un sunet la altul și a unei extraordinare fineți în aprecierea momentului emisiei, dând loc la imperceptibile fluctuații agogice.

Această repartiție a dinamicii și particularitățile agogice specifice construcției închegate, logice a frazei muzicale, sunt factorii care determină subordonarea unui anumit sistem tehnic sistemului de imaginare și comandare a sunetelor, și iată de ce: lucrul cel mai dificil pentru interpret, în gândirea cu sunete, este resimțirea cu extremă finețe a funcției fiecărui sunet, a valențelor lui expresive și – de aici – a imboldului de a-l colora într-un anume fel față de cele cu care stă atât în relații temporale pe orizontală, cât și față de planuri sonore suprapuse. Contrastele dinamice mari între fraze cu caractere diferite, deși foarte importante în realizarea arhitectonicii interpretării – macrostructura – nu constituie nici pe departe o problemă de gradul de dificultate al stăpânirii gradațiilor dinamice și diferențierilor de culoare ce redau microstructura unei fraze. În ce privește dificultățile tehnice, și ele sunt legate în special de procesele care se petrec cu o mare vivacitate, greu de urmărit conștient de la sunet la sunet, și care trebuie traduse fidel în procese energetice corespunzătoare.

Așadar, tehnica va sta într-o legătură de sistem cu sistemul de gradații dinamice și agogice și diferențieri timbrale ce pun în valoare relațiile funcționale, evenimentele muzicale de la sunet la sunet. Analizarea proceselor energetice corespunzătoare va trebui să cuprindă două aspecte, ținând seama de următoarele fapte obiective:

1. Mișcarea prin care se obține lovirea coardelor – și deci

Scanned with OKEN Scanner

sunetul – este mişcarea unui mecanism (clapă, pârghii intermediare şi ciocănel) care ascultă de legile mecanicii.[50]

2. La rândul lor, mişcările acestui mecanism se datorează aplicării unor forţe exterioare ce se manifestă datorită mişcărilor aparatului pianistic, mişcărilor unor segmente ale corpului omenesc. Şi acestea, constituind corpuri materiale, mişcările lor ascultă de legile mecanicii; în studiul lor trebuie însă să ţinem seama de faptul că mecanismele mişcărilor omului nu pot fi explicate exclusiv prin aplicarea legilor mecanicii. Aceste mecanisme sunt forme superioare de mişcare a materiei, care nu pot fi reduse şi încadrate în formele elementare ale mişcării – cum ar fi mişcările mecanice simple; înţelegerea lor necesită luarea în considerare şi a altor factori mai complecşi. Ştiinţa care îmbină aspectul mecanic cu cel biologic, fiziologic, luând în considerare multiple determinări ale mişcărilor omului, este *biomecanica*, ştiinţă de sinteză care se ocupă de analiza anatomo-funcţională a mişcărilor în termeni mecanici.

Biomecanica aparatului locomotor[51] studiază nu numai mişcările de deplasare a corpului omenesc dintr-un loc în altul, ci şi variatele lui posibilităţi de acţiune ca: împingere, căţărare, lovire, prehensiune etc., mergând de la mecanismele generale ale locomoţiei la studiul amănunţit al segmentelor aparatului motor.

În partea descriptivă care se ocupă de forma şi aspectul mişcărilor în timp şi spaţiu, biomecanica, sunt descrise 3 tipuri de lanţuri (segmente ale corpului, alăturate) cinematice principale ale corpului omenesc: a) al trunchiului, gâtului şi capului; b) al membrelor inferioare şi c) lanţul cinematic al membrului superior, pe care noi îl vom numi aparat pianistic. (Avem lanţuri cinematice deschise, atunci când unul din capetele lanţului se termină liber – de exemplu, aparatul pianistic nesprijinit în pian – şi lanţuri cinematice închise, atunci când ambele capete sunt fixate – de exemplu, aparatul pianistic sprijinit pe clape.)

---

[50] Parte a fizicii care studiază mişcările mecanice ale corpurilor şi cauzele cărora se datorează aceste mişcări.

[51] Aparatul specializat care efectuează mişcările corpului omenesc se numeşte aparat locomotor, iar funcţia complexă a acestui aparat, „locomoţie". Locomoţia poate fi atât a corpului întreg, cât şi a segmentelor lui izolate.

Scanned with OKEN Scanner

În analizarea proceselor energetice care pot asigura traducerea corespunzătoare a imaginii muzicale în sunetul pianului ne vom ocupa deci de două nivele de fenomene mecanice:

1. mişcarea clapelor, cantităţile de energie pe care trebuie să le dobândească ele pentru a realiza gradaţiile dinamice dorite; la acest nivel *ne vom sprijini pe datele mecanicii.*

2. mişcările aparatului pianistic, prin care acesta acţionează asupra clapelor şi le transmite dozat anumite cantităţi de mişcare; în studiul acestora *ne vom sprijini pe datele biomecanice.* Chiar dacă această ştiinţă, în forma ei actuală, nu epuizează şi poate nu prevede multitudinea de conjuncturi şi de scopuri de desfăşurare a mişcărilor umane, ea pune bazele unor viitoare subramuri specializate pe diverse profiluri de locomoţie, prin formularea unor principii generale de anatomie funcţională şi biomecanică, valabile în orice tipuri de mişcări ale aparatului locomotor.

Vom căuta să completăm – în domeniul nostru – aceste baze ştiinţifice, prin arătarea unor particularităţi de desfăşurare ale mişcărilor pianistice, ţinând seama de *scopurile* acestora – cu totul altele decât cele ale altor mişcări efectuate în activitatea omului – ţinând seama de *procesele psihice* care le comandă (supraordonate) şi de *specificul desfăşurării lor*, determinând mişcările mecanice ale clapelor.

Redarea imaginii muzicale la instrument (prin mişcări) este ultima verigă în transmiterea mesajului compozitorului către public.

Având în vedere acest lucru, vom analiza – după expunerea „codului tehnic" (adică a sistemului de mişcări corespunzător necesităţilor expresiei muzicale) – fenomenele care au loc în momentul execuţiei vii; modul cum funcţionează (datorită unor comenzi nervoase) întreg acest lanţ de traduceri, şi modul cum funcţionează pe lângă auzul anticipativ şi auzul de control.

V.1.A. Efectul sonor expresiv şi corespondentul lui în trăsăturile mecanice ale mişcărilor clapelor

Mişcarea clapelor pianului[52] este o mişcare mecanică (adică

---

[52] În tratarea acestui capitol va trebui să amintim câteva noţiuni de bază în mecanică.

Scanned with OKEN Scanner

schimbarea poziției unui corp în raport cu altele considerate fixe, spre deosebire de alte forme de mișcare ale materiei – moleculară, a micro-particulelor etc.).

Pentru punerea clapelor în mișcare este necesar *să li se aplice o forță.*[53]

Știm că orice corp tinde să-și mențină – conform principiului inerției – starea de repaus sau de mișcare, dacă nu se aplică asupra lui o forță care să-i modifice starea. Pe de altă parte, orice corp asupra căruia se exercită acțiunea altui corp, aplică asupra acestuia din urmă o forță egală și de sens contrar (conform altui principiu al dinamicii[54], principiul „acțiunii și reacțiunii").

În momentul când se aplică clapelor pianului – care au tendința de a-și păstra inerția de repaus – o forță de sus în jos capabilă să le pună în mișcare, acestea vor dezvolta la rândul lor o forță egală și de sens contrar, *forța inerției;* ea nu este alta decât reacția clapelor la acțiunea aparatului pianistic și va acționa de jos în sus asupra acestuia, prin intermediul punctelor de contact – degetele. Vom vedea ce importanță prezintă cunoașterea acestui fenomen pentru determinarea mai departe a trăsăturilor mișcărilor aparatului pianistic, atât în momentul emisiei, cât și imediat după emisie.

Poziția în repaus a clapei este o poziție de suspensie, din cauza mecanismului de pârghii aflat în interiorul pianului care opune masei clapei o masă mai mare (pe principiul balanței). În poziția de

---

[53] Exercitată de un corp asupra altui corp, forța modifică starea de repaus sau de mișcare a celui de-al doilea. Forțele sunt mărimi vectoriale, adică, pentru o determinare completă a lor nu este suficientă doar evaluarea cantitativă (ca pentru mărimile scalare: de exemplu, temperatura, timpul etc.), ci și *cunoașterea direcției și sensului de acțiune* a lor. Corpurile pot aplica o forță unul altuia în două feluri: 1. *La distanță* (de exemplu, forța gravitațională: greutatea unui corp, faptul că tinde – odată lăsat liber, nesprijinit – să cadă spre pământ se datorează forței gravitației. Atracția gravitațională, deci și greutatea, este direct proporțională cu masa – cantitatea de substanță – a acelui corp). 2. *Prin contact* (de exemplu, forța musculară a omului, care se manifestă prin tracțiune, împingere, lovire, răsucire etc.). Forțele se mai împart în *exterioare,* care se manifestă prin acțiunea unui corp asupra altuia, și *interioare,* care iau naștere în interiorul unui corp sau între corpurile unui sistem de corpuri.

[54] Dinamica este o parte a mecanicii care studiază mișcările corpurilor în legătură cu cauzele care le produc sau le modifică, cauze denumite „forțe".

Scanned with OKEN Scanner

repaus, această masă mai mare și deci mai puternic atrasă de Pământ va determina menținerea clapei suspendată, aceasta aflându-se în partea opusă a mecanismului.[55]

Aplicarea unei forțe din afara pianului asupra brațului pârghiei, reprezentat de clapă, îi va imprima acestuia o mișcare în jos, proiectând în sus restul mecanismului, ciocănelul lovind coarda. Realizarea acestui impact la nivelul coardei se produce când clapa a atins un anumit punct pe traiectoria deplasării ei în jos, înainte însă de atingerea punctului limită al acestei curse. Vom vedea mai încolo ce importanță prezintă acest fenomen pentru determinarea trăsăturilor emisiei.

Forța exterioară aplicată clapei (care se deplasează din punctul de contact cu clapa pe traiectoria acesteia, până la punctul unde mecanismul astfel acționat va lovi prin ciocănel coarda) va efectua lucru (sau travaliul) mecanic.[56]

Mecanismul pianului, de lovire a coardei, este astfel alcătuit încât fiecare piesă reacționează sub acțiunea celeilalte, cu maximă ușurință, prin pivotări în jurul unor axe față de care se manifestă

---

[55] Când va fi pusă în mișcare, clapa se va deplasa pe o singură traiectorie posibilă (de sus în jos), într-un anumit interval de timp. Timpul în care va parcurge o anumită distanță pe această traiectorie ne va da viteza clapei. Viteza este o mărime fizică *derivată*, fiindcă rezultă din combinarea mărimilor fizice spațiu și timp (cm/sec. km/oră). în cazul căderii corpurilor atrase de forța gravitațională – căderea fiind din ce în ce mai rapidă – sau în cazul altor mișcări, în care viteza nu este constantă, ci crește cu o anumită rapiditate într-un anumit interval de timp, nu vorbim de viteză, ci de accelerație.

[56] Lucrul mecanic este o mărime fizică prin care se apreciază *efectul acțiunii unei forțe care deplasează un corp* sau părți din el. El constituie produsul dintre forță și lungimea drumului parcurs. Și forța gravitațională poate efectua lucru mecanic. Capacitatea corpurilor de a efectua lucru mecanic se numește energie. Energia mecanică se prezintă sub două forme: sub formă de *energie cinetică* (sau de mișcare), care este capacitatea unui corp de a efectua lucru mecanic atunci când se mișcă în întregime sau se mișcă părți din el; și sub formă de *energie potențială*, prin care înțelegem capacitatea unui corp aflat în repaus, de a efectua un lucru mecanic îndată ce este lăsat să se miște în întregul lui, sau sunt lăsate să se miște părți din el (de exemplu, un corp aflat în repaus la o înălțime oarecare deasupra pământului). Vom vedea ce interes prezintă cunoașterea acestor noțiuni pentru a înțelege cum vom găsi echivalentul energiei cinetice a clapei în lucrul mecanic efectuat de aparatul pianistic asupra acesteia; legătura ce o are dozarea energiilor cinetice ale clapelor și a echivalentului lor în lucru mecanic al aparatului pianistic – cu obținerea unor fine dozaje de sonorități.

Scanned with OKEN Scanner

un minimum neglijabil de forțe de frecare. (Există pierderi mici de energie cinetică – și aceleași de la clapă la clapă – la un pian bun cu mecanismul în bună stare.)

De cantitatea de energie pe care o va avea în ultimă instanță ciocănelul va depinde amplitudinea vibrațiilor coardei și deci intensitatea sunetului.

Deci, *pentru un sistem de sonorități fin diferențiate dinamic, vor trebui să existe energii fin diferențiate ale clapelor și deci acțiuni fin diferențiate la nivelul aparatului pianistic.*

Energia cinetică a unui corp (cum ar fi cea pe care o dobândește clapa) este întotdeauna *egală cu lucrul mecanic efectuat pe traiectoria deplasării acelui corp* (deci a clapei) de către forța ce acționează asupra lui. Iată deci un echivalent între energia cinetică – a clapei – pe care vrem să o dozăm și acțiunile aparatului pianistic: energia cinetică a unei clape puse în mișcare este egală cu *lucrul mecanic efectuat pe traiectoria deplasării ei* de către aparatul pianistic. Ceea ce este foarte important de reținut este faptul că dozarea cu finețe a energiilor cinetice ale clapelor (pentru a obține sonorități fin dozate) este condiționată de dozarea fină a *echivalentului lor* – lucrul mecanic al aparatului pianistic – însă nu pe toată eventuala lui traiectorie deasupra claviaturii, ci doar pe traiectoria deplasării clapei. Deci articularea, printr-o mișcare voluntară a degetelor, mult deasupra clapelor, este inutilă, obositoare și chiar dăunătoare, deoarece degetul ridicat forțat se crispează și își micșorează viteza de atac și implicit forța și capacitatea de dozare după comanda auzului. Chiar dacă, pentru obținerea unor forțe foarte mari, în acorduri de pildă, va fi necesară realizarea unei viteze mai mari a aparatului pianistic în atacarea clapelor prin căderea mai de sus a brațului, totuși dozarea efectului final cade în seama degetelor care folosind doar pe traiectoria deplasării clapei accelerația imprimată de braț, o mai pot modifica după dorința auzului. Asupra acestei probleme vom mai reveni.

Iată, deci, că pentru obținerea unor sonorități fin dozate avem ca echivalent energetic:

1. la nivelul mecanismului pianului, gradarea cu finețe a energiilor cinetice ale clapelor
2. ceea ce corespunde – la nivelul aparatului pianistic al

Scanned with OKEN Scanner

interpretului – cu gradarea lucrului mecanic (efectuat de el) doar pe traiectoria deplasării clapei, sub acțiunea unor forțe. (Vom vedea care sunt ele în explicațiile ce vor urma.)

Asupra particularităților realizării acestui deziderat în condițiile specifice oferite, din punct de vedere anatomic și fiziologic de aparatul pianistic, vom vorbi în paragraful ce urmează.

Înainte însă de a aborda acest subiect, ne mai rămâne să cercetăm, sub aspect mecanic, o altă funcție a clapei, aceea de a menține sunetul după emiterea lui, prin rămânerea ei în continuare coborâtă sub efectul unei forțe. Aceasta constituie o problemă de domeniul *staticii*. (Ramură a mecanicii care studiază fenomenele ce au loc când două sau mai multe forțe aplicate unui corp *se echilibrează,* acesta păstrându-și *starea de repaus* sau de mișcare pe care o avea, înainte de aplicarea forțelor.) Asupra clapei, în poziție coborâtă, după ce încetează acțiunea forțelor dinamice care au adus-o în această poziție, acționează din direcție inversă contragreutatea ei din interiorul pianului, care având o masă mai mare, tinde, sub efectul forței gravitaționale, să cadă în jos, *proiectând clapa de jos în sus*. Această forță, nefiind prea mare, este suficientă aplicarea asupra clapei a unei forțe echivalente și de sens contrar, pentru ca aceasta să rămână în repaus în poziția coborâtă, sub acțiunea celor două forțe ce se echilibrează. Cunoașterea acestui principiu al staticii este foarte importantă pentru stabilirea acțiunilor la nivelul aparatului pianistic, nu numai în momentul emisiei, ci și în momentul de echilibru static pe clape. Pentru evitarea cheltuirii unor forțe prea mari, inutile, obositoare și chiar dăunătoare (în pornirea următoarelor mișcări) e suficientă debursarea doar a unei forțe minime care să țină clapa în poziție coborâtă.

V.1.B. Efectul sonor expresiv și corespondentul lui în trăsăturile biomecanice ale mișcărilor aparatului pianistic Mecanismele generale ale mișcărilor în execuția pianistică

Studiul mișcărilor necesare pentru o traducere fidelă, în sunete vii, a reprezentărilor auditive, nu se poate bizui doar pe legile mecanicii[57]. Nu putem înțelege mecanismele prin care

[57] Atragem atenția asupra următoarelor: știm din experiență că încercările de a diseca toate mișcările necesare în tehnică, pentru a le șablona și da rețete nu dau

Scanned with OKEN Scanner

aparatul pianistic aplică anumite forţe clapelor pianului, dacă privim acest aparat izolat de organismul omenesc, izolat de toţi factorii care comandă, evaluează şi controlează – într-o anumită activitate – declanşarea unor forţe cu un anumit scop, altul decât în alte activităţi. De aceea, analiza ce va urma se va sprijini pe unele date de biomecanică, în care am găsit de altfel confirmarea multor ipoteze formulate de noi în activitatea practică. În locul termenilor de „aparat locomotor" şi „locomoţie" uzitaţi în biomecanică, vom folosi însă – mai apropiat de specificul nostru – termenii de aparat pianistic şi mişcări necesare în pianistică sau în execuţia pianistică, sau mişcări ale aparatului pianistic.

O primă interpretare a legilor mecanicii la cercetarea mişcărilor fiinţelor vii şi a omului, în special, o aduce biomecanica în studiul forţelor care pun în mişcare aparatul locomotor al acestuia. Considerând organismul uman ca un transportor şi un transformator de energie, biomecanica acordă un rol important interacţiunii dintre *forţele interne* (ale corpului omenesc: impulsul nervos, contracţia musculară, pârghiile osoase, mobilitatea articulară etc.) şi cele *externe*, ale mediului (gravitaţia, inerţia, rezistenţe diverse etc.) în realizarea mişcărilor.

Datorită desfăşurării continue a proceselor metabolice, organismul uman produce energie sub diferite forme; de aceea, în categoria forţelor interne care acţionează în producerea mişcărilor intră nu numai forţa musculară – cum eventual s-ar putea crede – cât *şi impulsul nervos* care generează, care comandă contracţia musculară şi care garantează – în anumite condiţii de concentrare nervoasă – coordonarea activităţii muşchilor, folosirea şi a

---

roade; conştientizarea anumitor procese care ar trebui să se petreacă intuitiv, după auz, poate avea consecinţe negative în instruirea şi autoinstruirea pianistică. Iată de ce nu descriem nişte mişcări ca atare, ci un sistem care favorizează apariţia spontană a unei mari diversităţi de mişcări, ce poate traduce fidel imaginile sonore interioare. Concepţia tehnică prezentată aici – după cum vom vedea mai departe – este tocmai de a favoriza legături cât mai directe între auz şi motoric, prin eliminarea mişcărilor conştiente, voluntare, urmărite ca atare. Recomandăm ca citirea celor ce urmează să ducă pe cei interesaţi să reflecteze în primul rând la *concepţia tehnică;* să nu treacă la experimentarea ei pe pian până nu vor fi încercat prin diferite exerciţii să înţeleagă şi mai ales să simtă efectul forţelor descrise (să caute să-şi clarifice senzaţiile, şi prin exerciţii pe masă să urmărească efectul de tărie, ca şi cum ar bate la timpani, dozat. În momentul când se aşază la pian, mişcările să apară intuitiv).

Scanned with OKEN Scanner

celorlalte forţe, pentru realizarea cu maximă eficacitate a scopului urmărit. Vom vedea mai departe importanţa covârşitoare pe care o prezintă *această forţă* în realizarea unei tehnici de maximă eficienţă sub aspectul, atât al virtuozităţii, cât şi al unei nelimitate capacităţi de exprimare.

În categoria forţelor interne intră, de asemenea, şi acţiunea pârghiilor *osoase* care reprezintă un câştig de forţă pentru organismul ce s-a perfecţionat treptat în filogeneză, în interacţiunea cu mediul, valorificând la maximum forţele sale.

În sfârşit, în rândul forţelor interne care intervin în producerea sau modificarea caracterelor mişcării este considerată şi *mobilitatea articulară*; de asemenea, în timpul diverselor mişcări, mai acţionează şi aşa-numitele *cupluri*, formate din două forţe paralele, care acţionează asupra pârghiilor în direcţii opuse.

În interacţiunea cu mediul, omul a ajuns să-şi desăvârşească *modul de aplicare a forţelor interne, datorită forţelor externe.* „În tot cursul evoluţiei filogenetice a mişcărilor, *forţa gravitaţională* a fost unul din factorii importanţi care au contribuit la desăvârşirea mişcărilor. S-ar putea afirma că *mişcarea este o formă răzvrătită a materiei vii faţă de gravitaţie, care tinde să imobilizeze corpurile la sol.*" [58] Omul economiseşte deseori forţe proprii, folosindu-se de altă forţă exterioară, *inerţia.* Un principiu fundamental al anatomiei funcţionale şi biomecanicii (asupra căruia vom reveni) arată că „perfecţionarea se atinge prin realizarea mişcărilor cu maximum de eficienţă, folosindu-se la minimum forţele interne şi la maximum forţele externe." [59]

Se arată că perfecţionarea exerciţiilor fizice şi a oricărui exerciţiu bazat pe mişcare „apare ca o formă superioară de adaptare a organismului omenesc la mediu." [60]

Vom aminti pe scurt câteva noţiuni cunoscute în legătură cu forţele arătate, pentru a analiza apoi cum pot fi ele folosite cu cel mai mare randament în vederea realizării scopului final sonor expresiv.

---

[58] Baciu, Clement C. *Anatomia funcţională şi biomecanica aparatului locomotor*, 1977, Bucureşti, Ed. Sport-Turism, p. 135 şi 175.

[59] Idem.

[60] Idem.

Scanned with OKEN Scanner

V.1.B.a. Forțele interne

1. *Impulsul nervos* constituie prima forță internă care intervine în realizarea mișcării. Din cele arătate în capitolele anterioare privitoare la senzații, la bagajul informațional care se înmagazinează pe această cale – a senzațiilor – în dispozitivele de memorare ale creierului, favorizând formarea apoi a unor reprezentări auditive, am văzut că sarcina aparatului pianistic va fi de a transforma aceste imagini ideale în sunete reale, prin acțiuni motorice asupra clapelor.

Reprezentările auditive vor constitui deci – în desfășurarea lor în timp în momentul execuției însoțite de o puternică voință de redare – *stimulii* care vor declanșa reacția motorie adecvată (reacția nervoasă de la vârful degetelor, care va regla, prin conexiune inversă, activitatea întregului aparat pianistic).

În procesul învățării, al instruirii și autoinstruirii pianistice, analizatorii motorii vor intra treptat în asociații tot mai complexe cu analizorul auditiv și cu toate zonele de pe scoarță angajate, antrenate de acesta în memorarea unor senzații auditive, în formarea unor reprezentări proprii. Realizarea mișcărilor celor mai adecvate este controlată de *proprioceptori* (receptorii oaselor, articulațiilor, mușchilor), care aduc – pe calea *senzațiilor chinestezice* – mereu informații asupra pozițiilor unui segment față de altul, față de claviatură etc. Aceste senzații sunt comparate cu cele stocate în memorie, și care oglindesc poziții favorabile din care s-au obținut anumite rezultate sonore bune. Prin comparare sunt eliminate mereu anumite poziții, mișcări inutile sau cu efecte negative.

Acesta este *rolul scoarței cerebrale* în stabilirea unor țeluri sonore și în comanda mișcărilor în pianistică.

Și celelalte segmente ale sistemului nervos central participă în acțiune, și anume:

– *Măduva*

a) transmite toate influxurile nervoase atât de la periferie spre centru, cât și de la centru spre periferie;

b) are funcția reflexă, are deci un rol în efectuarea unor mișcări reflexe, care să nu solicite controlul permanent al scoarței, al activității conștiente.

Scanned with OKEN Scanner

– *Cerebelul* (creierul mic) are un rol important în realizarea mișcărilor, îndeplinind următoarele funcții:

a) funcția stenică, prin care se mărește energia aparatului neuromuscular;

b) funcția tonică, prin care se mărește tonusul muscular;

c) funcția statică, prin care se realizează înlănțuirea organizată a contracțiilor musculare. El coordonează colaborarea armonioasă a mușchilor agoniști cu cei antagoniști, sinergiști și fixatori. Viteza de execuție, forța, amplitudinea, direcția și continuitatea mișcării stau sub controlul creierului mic.

Vom vedea prin ce procedee de control și împrumut de senzații poate fi stimulată activitatea creierului mic în coordonarea mișcărilor celor mai eficace, cu randamentul cel mai ridicat în pianistică.

– *Căile motorii.* La nivelul scoarței cerebrale se produc, așa cum am spus, legăturile între sistemele *aferente* (sistemele sensibilității – în cazul nostru, al celei auditive) și sistemele *eferente* (motorii). Incitația motorie poate pleca pe *căile sistemului piramidal* – acesta conducând impulsurile motorii care dirijează așa-zisele mișcări *voluntare;* sau pe *căile sistemului extrapiramidal*, care este un regulator al tonusului și al mișcărilor așa-zise *involuntare și automate*. Impulsurile pentru mișcările cele mai „eliberate de materie", cele mai degajate, prompte, ne-laborioase și ne-forțate, cele care ascultă cel mai fidel de comenzile auzului, traducându-le direct în sunet, fără pierderi și deformări, circulă probabil în ultimă instanță pe această cale, ele nemaifiind urmărite în sine. Vom discuta mai pe larg această problemă mai departe. Anticipăm doar spunând că una dintre condițiile de bază într-o tehnică legată sistematic de comenzi auditive, capabilă să cântărească fin energiile, fără a deforma fluctuațiile imperceptibile agogice dorite, o constituie tocmai eliminarea acelor mișcări voluntare bazate pe un continuu efort muscular; o constituie o anumită activitate nervoasă, reglatoare a unor minime contracții musculare, a unor stări de precontracție care favorizează acțiunile rapide, prompte, cu o mare diversificare a forțelor în emisie.

Toate semnalizările motorii, venite pe diferite căi, se întâlnesc în calea finală comună (motoneuronul alfa, de unde se vor

Scanned with OKEN Scanner

transmite la nervi, şi prin intermediul acestora, la organele efectoare – muşchii – printr-o formaţiune specială denumită placă motorie. În această sinapsă neuro-musculară, datorită unor schimbări chimice, se naşte curentul muscular din curentul de acţiune nervoasă. Aşadar, impulsul nervos este un fenomen asemănător fenomenului electric. La nivelul plăcii motorii, se produce transformarea acestei energii în energie mecanică, cu condiţia ca excitaţia terminaţiei nervoase să atingă un anumit prag, ea acţionând conform legii „tot sau nimic" (vezi mai jos).

2. *Forţa de contracţie musculară* este a doua forţă interioară ce contribuie la realizarea mişcărilor, ca o reacţie specifică la stimulul nervos.

Motoneuronul alfa, „calea finală comună" (spre care converg toate semnalizările motorii), reacţionează, atunci când starea de excitaţie a atins un prag suficient, stereotip (deci nu gradat), trimiţând un influx nervos fibrelor musculare din câmpul său de acţiune. Acestea răspund şi ele conform legii „tot sau nimic", adică dacă excitaţia nu a atins pragul necesar nu se produce nicio reacţie, iar dacă, dimpotrivă, a atins acest prag, fiecare fibră reacţionează stereotip şi eliberează astfel maximum de energie de care este capabilă (determinat de condiţiile ei proprii de metabolism). Deşi în cazul atingerii pragului de excitaţie, fiecare fibră reacţionează invariabil cu acelaşi grad de intensitate (la un individ dat şi la un moment dat), totuşi muşchiul în totalitatea lui este capabil să se contracte cu intensităţi diferite, datorită următoarelor două mecanisme: unul se bazează pe frecvenţa variabilă a impulsurilor nervoase (o succesiune rapidă a acestora măreşte tensiunea ce se dezvoltă în unitatea motorie), celălalt mecanism constă în numărul variabil de unităţi motorii care pot intra în acţiune (pentru o contracţie puternică acţionează un număr mai mare de unităţi motorii decât pentru o contracţie mai slabă).

Până acum am descris mecanismele – independente de voinţa omului – prin care acţionează forţa impulsului nervos şi forţa musculară, mecanisme asupra cărora pianistul nu poate acţiona în mod deliberat spre a le folosi adecvat în mişcările la instrument.

Aşa cum am anunţat mai înainte, ne vom strădui în continuare să arătăm *manifestările controlabile* ale acestor mecanisme, asupra cărora pianistul poate exercita o activitate de evaluare,

Scanned with OKEN Scanner

comparare, control, dirijare, *datorită senzaţiilor sale chinestezice.*

Pe măsură ce vom studia toate forţele ce intervin în acţiunile aparatului pianistic, vom exemplifica tot mai pe larg modul cum poate interpretul declanşa acele mecanisme ce-i vor permite să folosească la maximum combinarea forţelor sale interne cu cele externe, corespunzător intenţiilor artistice.

– *Tonusul muscular*. Activitatea de bază a muşchiului, fără de care nicio altă activitate nu ar fi posibilă, se manifestă sub forma tonusului muscular. Acesta poate fi definit ca o „stare specială de semicontracţie pe care muşchiul o prezintă şi în repaus şi care îi conservă relieful".[61]

Tonusul este un fenomen nervos reflex şi reprezintă o mare cucerire a organismului omenesc în lupta împotriva gravitaţiei. În mod normal, tonusul muscular intervine în menţinerea poziţiei ortostatice, a corpului drept, cu segmentele sale susţinute unele faţă de altele. Dar tonusul reprezintă şi un fel de stare de pregătire, de „atenţie", de predispoziţie pentru viitoare solicitări, el acţionând, de obicei, şi asupra membrului superior, care în foarte rare cazuri este lăsat să atârne complet inert. De cele mai multe ori, datorită atenţiei cu care urmărim o anumită acţiune, ascultăm relatarea unor fapte interesante, rezolvăm o problemă, discutăm cu cineva, scoarţa cerebrală fiind supusă unor eforturi de concentrare, tonusul muscular creşte şi susţine segmentele membrului superior, unele faţă de altele, fără ca subiectul respectiv să fie conştient de acest lucru, el având o senzaţie generală de relaxare musculară. Înţelegerea acestui fenomen este deosebit de importantă în pianistică, unde, după cum vom vedea, *noţiunea de relaxare*, deseori întrebuinţată pentru a descrie, de fapt, o stare de *tonus minimal,* este greşit înţeleasă şi duce la confuzii.

Bazat pe o activitate nervoasă, tonusul poate fi îmbunătăţit prin antrenament (în ce priveşte poziţia ortostatică, exemplul celor care practică regulat exerciţii fizice şi stau „mai drepţi" este elocvent).

Prin împrumut de senzaţii, el poate fi cultivat şi în alte activităţi, cum este cea pianistică. Tonusul muscular, susţinerea cu un *minim efort muscular* a unui segment al aparatului pianistic de

---

[61] Baciu, Clement C. *Op.cit.*, p. 138.

Scanned with OKEN Scanner

către cel superior lui, reprezintă „fondul" de bază al activității musculare în pianistică. În afară de momentele extrem de scurte (fulgerător de scurte uneori) ale punerii în mișcare a clapelor pentru emiterea sunetelor, restul activității musculare – necesară pentru coordonarea și continuitatea mișcărilor – momentele de foarte ușoară sprijinire a degetelor pe claviatură și de menținere a clapelor în echilibru după emisie, momentele de suspendare deasupra claviaturii în pauze, în respirații și orice alte goluri de sonoritate, se realizează cu acel minim efort, cu acea economie de energie nervoasă pe care o reprezintă tonusul muscular. În lipsa tonusului între momentele de emisie, aparatul pianistic nu se poate adapta, nu are mobilitatea și inervația necesare pregătirii viitoarei emisii, exact cu forța corespunzătoare obținerii sunetului dorit (fie din cauză că atârnă greoi, și din cauza inerției, nu reacționează suficient de prompt, fie că se crispează și blochează articulațiile, ceea ce, de asemenea, îl împiedică să răspundă cu ușurință comenzilor).

Atragem atenția asupra faptului că despre „relaxare totală" a aparatului pianistic, termen deseori întrebuințat de pedagogi, nu poate fi vorba în timpul cântatului la pian. Aceasta nu există decât în cazul când mușchii omoplatului și ai claviculei nu sunt solicitați, segmentul imediat legat de centura scapulară – brațul – atârnă inert; când nici la nivelul său nu se produce vreo acțiune asupra segmentului următor – antebrațul – acesta rămânând și el în poziție de atârnare (același lucru fiind valabil și pentru celelalte segmente, mâna și falangele degetelor). În cazul acesta, asupra întregului complex al membrului superior – braț, antebraț etc. – acționează forța gravitației, căreia nu i se opune absolut nicio forță musculară, ci doar reacțiunile de legătură[62], forțe acționând în sens

---

[62] Un corp care este împiedicat să efectueze unele mișcări poartă denumirea de *„corp supus la legături"*. Orice obstacol, care împiedică libertatea de mișcare parțială sau totală a unui corp, se numește *legătură*. Un automobil, de pildă, se poate mișca în orice direcție și sens, dar numai pe suprafața pământului, care astfel constituie o legătură. Un corp care poate efectua orice mișcare, în orice direcție în spațiu, se numește *corp liber* (de exemplu, un elicopter în zbor). Acțiunea oricărei legături poate fi înlocuită printr-o forță numită reacțiune de legătură. Corpul supus la legătură acționează asupra legăturii cu o anumită forță, iar legătura acționează și ea asupra corpului cu o forță egală și de sens contrar. Un exemplu clasic de legături în biomecanică sunt articulațiile: un segment nu poate efectua chiar orice fel de mișcare față de cel cu care este legat prin

Scanned with OKEN Scanner

contrar gravitaţiei, în punctul de articulaţie al fiecărui segment cu cel următor. Clarificarea acestor fenomene este necesară în instruirea şi autoinstruirea pianistică, unde deseori nu se cunoaşte faptul că *orice activitate musculară* (deci şi a membrelor superioare) este precedată de o stare de tonus, de o stare de veghe, care apare reflex, susţinând segmentele lui unul faţă de altul, în poziţii favorabile viitoarei activităţi musculare; că aceasta reprezintă rezolvarea părţii pregătitoare a oricărei acţiuni, găsită de sistemul neuro-muscular în filogeneză, în decursul unei evoluţii îndelungate; pe de altă parte, este deseori ignorat şi fenomenul absolut obiectiv al reacţiei legăturilor din articulaţii, care, cum vom vedea, imprimă oricărei mişcări de „cădere", oricât de liberă a braţului, o anumită direcţie – alta decât dacă braţul ar fi absolut liber de orice legături. Termenii de braţ liber, de relaxare nu sunt totdeauna înţeleşi; se practică uneori ridicarea braţului „greu": în aceste cazuri, efortul este făcut, fie doar de muşchii omoplatului, restul aparatului pianistic atârnând complet inert, ceea ce duce, în „cădere", la o totală necoordonare a segmentelor sale, nepermiţând realizarea vreunei intenţii de dozare; fie că braţul este ridicat cu segmentele mai coordonate, printr-o acţiune musculară mai vâscoasă la nivelul articulaţiilor, ceea ce duce, în coborâre, la o „înfundare" lentă, având drept consecinţă incapacitatea de fină diferenţiere, întârzieri nedorite, împiedicând şi virtuozitatea. Prin practica acestei concepţii asupra tehnicii, în amândouă aceste cazuri, este împiedicată formarea sistemului de pârghii (despre care vom vorbi la capitolul respectiv) ce permite economisirea efortului, atât în coordonarea acţiunilor segmentelor în aşezarea lor în poziţia cea mai avantajoasă pentru emisie, cât şi în momentul acţionării clapelor.

– *Contracţia musculară.* Tonusul muscular conferă muşchiului proprietatea fundamentală de a se contracta, ca urmare a impulsurilor nervoase. Contracţia musculară reprezintă o manifestare legată de schimbarea elasticităţii musculare. Dacă este vorba de o modificare de tărie şi de formă a muşchiului, contracţia făcându-se pe loc – muşchiul având amândouă capetele fixe – avem de-a face cu o contracţie *izometrică;* dacă ea antrenează o scurtare

---

articulaţie, ci numai în funcţie de gradele de libertate pe care le permite articulaţia respectivă (există articulaţii cu 1, 2, 3 grade de libertate).

Scanned with OKEN Scanner

a mușchilor și o deplasare a segmentelor osoase, avem o contracție *izotonică*.

Sincronizarea acțiunilor musculare. În efectuarea unei mișcări nu acționează numai mușchiul care execută mișcarea (mușchiul *agonist)*, ci și alte grupuri musculare. Mișcarea este deci rodul unei coordonări complexe între:

1. Mușchiul sau grupul muscular care efectuează mișcarea *(agonistul)*.

2. Mușchiul care controlează efectuarea fină și gradată a mișcării *(antagonistul)*. În punerea în mișcare a aparatului pianistic și susținerea lui, de pildă cu antebrațul flectat pe braț, nu lucrează numai flexorii, ci și extensorii; la fel în contracțiile mușchilor ce acționează degetele în punerea în mișcare a clapei. Vom vedea mai încolo ce importanță prezintă cunoașterea modului de combinare a acțiunilor mușchilor pentru folosirea intensivă a forțelor externe în realizarea mișcării.

3. *Mușchii de fixare* au un rol deosebit de important înainte de momentul efectuării mișcării; ei susțin segmentul respectiv în poziția cea mai favorabilă obținerii unui randament maxim. Prin aceasta ei conferă forță mișcării. În pianistică, în viziunea expusă aici, necesitatea acestor acțiuni ale mușchilor de fixare apare deosebit de clar, ei dând posibilitatea, prin funcționarea lor înainte de emisie, ca în momentul emisiei, aparatul pianistic, așezat într-o poziție favorabilă, să dispună de capacitatea dozării extrem de fine și diverse a forțelor cu care acționăm clapa. Datorită acestor mușchi, se pot obține poziții fin diferențiate, în condiții de stabilitate și siguranță a aparatului pianistic, care permit interpretului să traducă exact imaginile sonore concepute interior. Pentru a nu se produce confuzia că ar fi vorba de vreo fixare, în sens de înțepenire, de blocare a articulațiilor înaintea momentului emisiei, vom numi – în pianistică – acești mușchi și *mușchi de adaptare*, iar mișcările respective, *mișcări de adaptare*.

4. *Mușchii neutralizatori* intervin după terminarea mișcării, fiind antagoniștii care suprimă, neutralizează mișcarea secundară a agoniștilor, după efectuarea mișcărilor. Și acești mușchi sunt foarte importanți în pianistică, unde orice mișcare suplimentară, inutilă, rezultată în momentul emisiei din forța de inerție pe care o aplică clapa aparatului pianistic, provocându-i un recul, trebuie

Scanned with OKEN Scanner

eliminată prin reinstalarea instantanee a tonusului. În lipsa acestei „neutralizări" a reculului se îngreunează reacțiile motorice următoare, ducând la discontinuitate în realizarea discursului muzical.

– *Clasificarea mișcărilor.*[63] Biomecanica ne arată că modul cum se coordonează toate acțiunile grupurilor musculare, agoniste, antagoniste etc. depinde de forța, amplitudinea și poziția în care este necesar să se execute mișcarea, după scopul ei. În pianistică, aceste trăsături de forță, poziție etc. ale mișcării au ca scop satisfacerea cerințelor expresiei muzicale.

Ținând seama de participarea grupurilor musculare la diferite mișcări, acestea din urmă se pot împărți (după Bowen) în:

– *Mișcări de tensiune slabă.* În biomecanică sunt date ca exemplu scrisul, mișcările de finețe, de îndemânare. În pianistică, mișcările de tensiune slabă sunt cele de adaptare ale aparatului pianistic, de extindere a palmei pentru distanțe mari și de orientare a degetelor înaintea momentului emisiei, de trecere a degetului 1, de impulsionare a degetelor. Toate acestea sunt mișcări de îndemânare și de mare finețe și în pianistică, ce se execută prin contracții musculare *minime.*

– *Mișcări de tensiune rapidă.* (Mișcări de forță). În pianistică, acestea sunt contracțiile fulgerătoare ale mușchilor flexori și extensori ai degetelor, în momentul punerii în mișcare a clapelor.

– *Mișcări balistice* (aruncări, loviri), întâlnite și în pianistică în cazul unor efecte speciale, accente, sforzandi, precum și în muzica contemporană, pentru obținerea unor efecte de percuție.

– *Mișcări de oscilație* (pendulări) găsim în pianistică, însă numai ca elemente componente ale unor mișcări mai complexe,

---

[63] Am folosit și folosim în continuare anumite noțiuni și clasificări din biomecanică, nu pentru a da un ton ostentativ științific lucrării de față, ci pentru că ni s-a părut că ele se aplică admirabil și mișcărilor din pianistică – și – acest fapt este foarte important – demonstrează anumite caracteristici esențiale, comune rezolvărilor tehnicii pianistice cu rezolvările găsite de om în evoluția filogenetică pentru mișcări uzuale; descoperirea acestor trăsături comune ne face să acordăm un credit sporit mișcărilor bazate pe aceste soluții „naturale", verificate ca fiind cele mai perfecționate și economicoase și oferă și posibilitatea împrumutării lor din viața de toate zilele.

Scanned with OKEN Scanner

combinate ale segmentelor aparatului pianistic; după cum vom vedea, aceste mişcări stau în legătură cu folosirea forţelor externe, gravitaţia şi inerţia, şi se realizează nu prin contracţii musculare, ci prin încetarea unor contracţii care susţineau unele segmente ale aparatului pianistic flectate sau abduse (vezi mai jos) faţă de corp; segmentul faţă de care încetează acţiunea de susţinere musculară intră în mişcare datorită gravitaţiei; în unele cazuri, o mişcare începută prin contracţie musculară este continuată datorită inerţiei.

O altă clasificare a mişcărilor în biomecanică, şi care interesează pianistica, este aceea de care vom avea nevoie pentru a marca poziţia segmentelor aparatului pianistic între ele sau faţă de corp.

– Mişcări de *flexie* şi *extensie* (prin care două segmente se apropie şi, respectiv, se îndepărtează unul de altul, luate din poziţia „anatomică" în care braţele privesc cu faţa internă şi cu palmele înainte). În poziţia normală a aparatului pianistic, faţă de claviatură, ele se manifestă în unghiuri diferite.[64] Vom denumi, în pianistică, extensie maximă a palmei, ridicarea ei faţă de antebraţ, cu lăsarea poignet-ului jos.

Fig. 1.a - Flexie maximă

[64] Desenele şi fotografiile nu reprezintă întotdeauna poziţiile aparatului pianistic faţă de claviatură, pentru a nu fi studiate ca mişcări în sine, pe claviatură, ci a clarifica doar modul de acţiune a forţelor în diferite mişcări, posibilele poziţii ale segmentelor aparatului pianistic unul faţă de altul.

Scanned with OKEN Scanner

Fig. 1.b - Extensie maximă

La umăr mişcarea de flexie se numeşte *anteducţie* – ducerea braţului înainte; cea de extensie, *retroducţie* – ducerea braţului înapoi. Poziţia braţului, când are de cântat în partea opusă a claviaturii, fiind o poziţie combinată, o vom denumi *anteducţie lateral opusă*. Mişcările laterale (în plan sagital) faţă de corp se numesc de *abducţie* (depărtare a segmentelor faţă de corp) şi *aducţie* (apropierea lor faţă de corp). Din cauza necorespondenţei între poziţia anatomică (în legătură cu care sunt date aceste denumiri), cu poziţia la pian a aparatului pianistic, apare o necorespondenţă la nivelul palmei: palma abdusă în poziţia „anatomică" – cu palma în sus – se mişcă lateral faţă de antebraţ, spre degetul 1, îndepărtându-se de corp. În poziţia de cântat la pian, cu palma în jos, palma abdusă spre degetul 1 se va îndepărta spre linia mediană a corpului; invers, palma abdusă, se va îndepărta de corp. *Mişcările de rotaţie* ale braţului în jurul osului humerus – în axul lung al segmentului – se numesc de *rotaţie externă*, cu partea interioară a braţului îndreptată în afară şi posterior; *rotaţia internă*, cu partea internă a braţului îndreptată în afară şi anterior; mişcările de rotaţie ale antebraţului, tot în jurul axei longitudinale – în *pronaţie*, cu palma în jos, în *supinaţie*, cu palma în sus. Aceste mişcări se pot combina (de exemplu, braţ abdus în rotaţie externă, antebraţ flectat pe braţ în poziţie de pronaţie, palma în extensie normală faţă de antebraţ, degetele flectate), oferind aparatului pianistic o gamă largă de direcţii de mişcare, de posibilităţi de aplicare a unor forţe asupra claviaturii. Cunoaşterea lor nu reprezintă o inventariere, ci oferă pianistului resurse de depistare a unor prejudicii aduse aparatului său pianistic, când, prin blocarea

Scanned with OKEN Scanner

inconştientă a câte unei articulaţii, este lipsit de imensitatea posibilităţilor combinatorii oferite de construcţia naturală a acestui aparat.

– *Mişcări voluntare şi mişcări involuntare.* Locomoţia umană se bazează pe două tipuri de mişcări care au fost impropriu denumite mişcări voluntare şi mişcări involuntare. După o concepţie idealistă, cele voluntare ar avea o independenţă faţă de mediul exterior, fiind rodul unui impuls interior, iar cele involuntare ar fi acte reflexe.

Orice mişcare are în componenţa ei o serie de mişcări reflexe, astfel încât, aşa-zisele mişcări voluntare apar, de fapt, pe baza reflexelor necondiţionate. La început lent, nediferenţiate şi slabe, treptat ele se organizează, având în componenţa lor diverse acte: reflexe condiţionate, în asamblarea acestor componente existând momente conştiente. Mişcarea aşa-zisă inconştientă se realizează la organismele superioare, fără participarea imediată a scoarţei cerebrale, şi este un act automat, o deprindere motorie care a fost iniţial un act conştient. Mecanismul de trecere a conducerii mişcărilor de la etajele superioare la cele inferioare ale sistemului nervos central permite degrevarea scoarţei cerebrale de o multitudine de activităţi nervoase ce pot fi reglate de segmentele inferioare ale creierului.

Mişcările denumite de noi „mai voluntare", laborioase şi despre care am spus că nu sunt atât de legate de comenzi auditive, sunt, de fapt, tot mişcări reflexe, foste mişcări conştiente, care au fost deprinse, automatizate, prin legarea uneia de alta (reflex catenar, în lanţ) pe pian, pe claviatură, în legătură cu senzaţiile chinestezice respective. Mişcările corecte, despre care vorbim în concepţia tehnică expusă, nu sunt în faza incipientă a studiului, mişcări conştiente, voluntare în sine; mişcările corecte se bazează pe reacţii motorii spontane la comenzile auzului, şi deci nu se automatizează decât în foarte mică măsură una în funcţie de alta (în lanţ) şi în schimb, răspunde fiecare reflex la un stimul auditiv. Afară de faptul că asemenea mişcări permit redarea cât mai exactă a imaginii auditive interioare, ele favorizează şi concentrarea operaţiilor mentale conştiente asupra laturii pur creatoare a interpretării.

Scanned with OKEN Scanner

Încă unul din motivele, pentru care metoda Leimer-Gieseking recomandă studierea unei piese multă vreme doar în reprezentări, înainte de a trece la instrument, îl constituie tocmai dorința de a evita pericolul formării unor automatisme numai în legătură cu senzațiile chinestezice.

– *Forța musculară.* Acțiunea biomecanică a mușchiului provoacă fie menținerea unei atitudini, a unei posturi, executând deci un travaliu static (menținerea clapei coborâtă după emisie, de pildă), fie realizarea unei mișcări, deci un travaliu dinamic. Forța musculară depinde de numărul fibrelor mușchiului respectiv și, de asemenea, de lungimea lor (posibilitatea de scurtare, și deci de executare a unui travaliu fiind proporțională cu lungimea). Practic însă, determinarea cu precizie a travaliului mecanic de care e capabil mușchiul întâmpină dificultăți deoarece *nu* toate datele cunoscute pot fi integrate în formule matematice. Realitatea este că *diversele mișcări nu se realizează exclusiv prin forța musculară ci și din aplicarea ei asupra pârghiilor osoase.* În afară de aceasta, se pot obține mari câștiguri de forță și folosind *forțele externe.*

În ce privește arta pianistică, nu putem în niciun caz vorbi de forța musculară ca de o problemă de sine stătătoare și de mare importanță pentru realizarea mișcărilor, aici fiind necesară în primul rând *nu obținerea unei forțe în sine, ci a capacității de a grada forțele.* Pentru determinarea acestor fine gradații ale lucrului mecanic asupra clapei nu interesează estimarea cantitativă, matematic exactă a fiecărei forțe cheltuite, cât capacitatea subiectului de a resimți chinestezic anumite efecte ale forței, de a le evalua, compara și memora în legătură cu obținerea unui anumit rezultat sonor.

3. *Pârghiile osoase.*[65] Segmentele osoase asupra cărora acționează mușchii se comportă ca niște pârghii datorită următorului mecanism: prin cele două capete ale sale mușchiul este fixat, de obicei, pe două oase învecinate. Fac excepție, de pildă, unii mușchi ce acționează degetele și care trec peste câteva articulații,

[65] În studiul acțiunii pârghiilor, ne vom folosi de câteva desene reprezentând membrul superior, pentru a putea trece cât mai repede „la subiect" și a analiza efectul lor în pianistică. Nu vorbim deci în cele ce urmează de pârghiile osoase ale aparatului locomotor în general, ci de cele ale membrului superior.

Scanned with OKEN Scanner

având o inserţie în antebraţ (capetele de fixare ale muşchilor se numesc inserţii). În timpul contracţiei musculare, unul din aceste puncte rămâne fix, iar celălalt se deplasează, apropiindu-se de primul (vezi fig. 2).

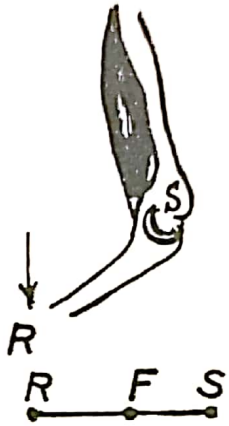


Fig. 2 (după Cl. Baciu)

Amintim că pârghia este o maşină simplă destinată să echilibreze forţele sau să le deplaseze cu ajutorul altor forţe. Pârghiile se împart în 3 categorii, după cum sunt situate punctul de aplicare a forţei, punctul de oscilaţie sau de sprijin, punctul de aplicare a rezistenţei. Pârghiile de gradul I au punctul de sprijin la mijloc (R S F), cele de gradul II au rezistenţa la mijloc (S R F), cele de gradul III au forţa la mijloc (S F R).

La membrul superior susţinut în aer prin tonus muscular, sau acţionând cu un oarecare efort mai mare pentru susţinerea în plus a unei greutăţi, se formează o pârghie de gradul III (fig. 2, de mai sus, în care antebraţul e susţinut în flexie de muşchii având celălalt capăt de inserţie pe braţ; sau fig. 3:

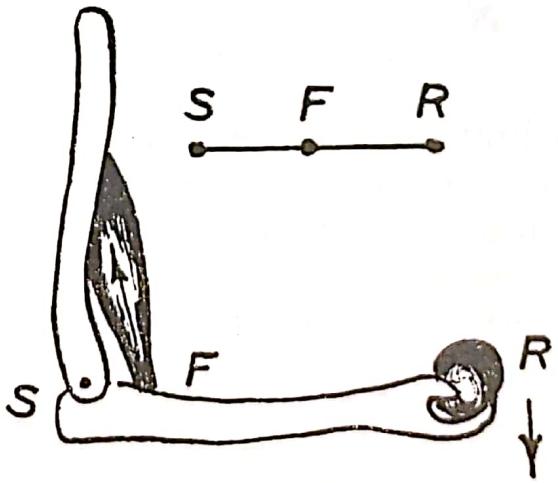


Fig. 3 (după Cl. Baciu)

Scanned with OKEN Scanner

aceeaşi acţiune de susţinere de către braţ a antebraţului în flexie, acestuia adăugându-i-se şi greutatea obiectului ţinut în mână). În amândouă aceste cazuri, sprijinul este reprezentat de axa biomecanică a mişcării, adică articulaţia cotului, axa în jurul căreia se produce mişcarea de flexie; forţa e reprezentată de acţiunea muşchiului care tinde să ţină antebraţul în flexie, cu sensul de acţiune de jos în sus; şi rezistenţa – forţa de atracţie gravitaţională de sus în jos, exercitată asupra masei antebraţului şi a obiectului din mână.

În acelaşi mod funcţionează şi celelalte segmente osoase: la braţul în abducţie, forţa e reprezentată de vectorul DT care arată direcţia de acţiune a muşchiului deltoid; sprijinul, de axa biomecanică a mişcării (articulaţia umărului); rezistenţa o reprezintă centrul de greutate al membrului superior, asupra căruia acţionează gravitaţia. De asemenea, muşchii antebraţului susţin oasele metacarpiene (nu lasă palma să atârne şi poignet-ul să se frângă – în poziţia necesară în pianistică, de pildă).

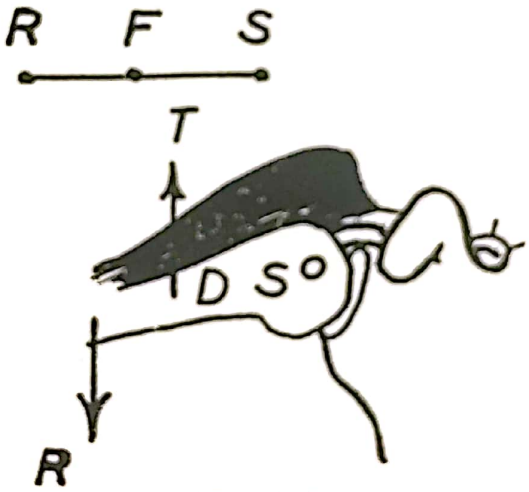


Fig. 4 (după Cl. Baciu)

În cazul flexiei pe braţ a antebraţului în supinaţie, ca în figura 3, din cauza greutăţii proprii şi a celei supra-adăugate, palma, în lipsa unei contracţii musculare, are tendinţa de a intra în extensie maximă, faţă de antebraţ şi aceasta nu din cauza activităţii muşchilor extensori, ci din cauza acţiunii forţei externe gravitaţionale.

Scanned with OKEN Scanner

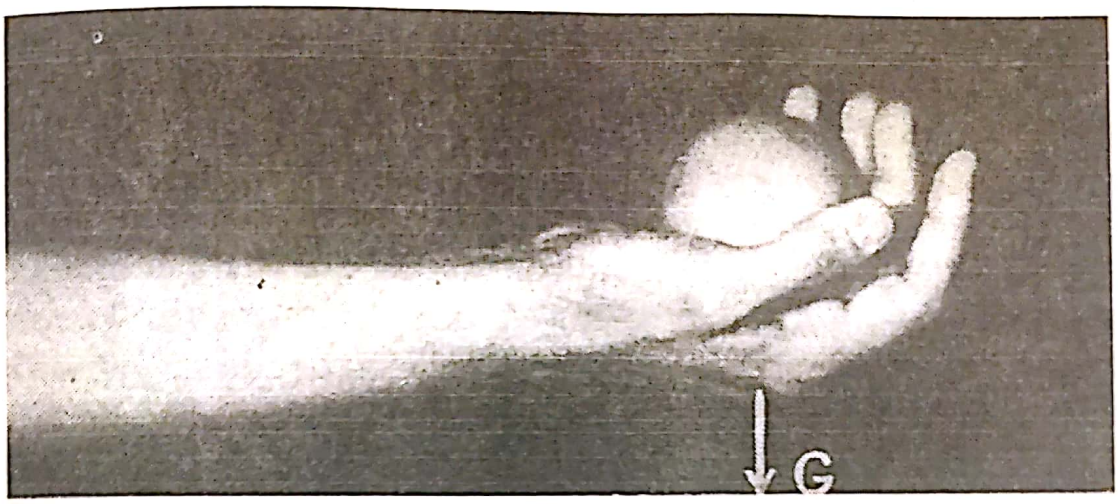


Fig. 5

În mod normal însă, mușchii flexori, cu inserția pe antebraț, vor realiza ridicarea palmei în prelungirea[4] antebrațului, aducând-o dintr-o extensie maximă în una normală. (Vom vedea mai departe în virtutea cărui principiu este posibilă acționarea flexorilor ca agoniști într-o mișcare ce ar părea că privește extensorii.) *În cazul susținerii antebrațului flectat pe braț* (fără greutăți supra-adăugate) *în pronație, deci într-o poziție* ca aceea de suspendare deasupra claviaturii, palma are tendința de a „cădea" într-o flexie maximă față de antebraț; nu datorită acțiunii flexorilor, ci datorită acțiunii gravitației asupra masei ei. Într-o stare de tonus însă, mușchii extensori, luându-și punct fix pe antebraț, vor ridica palma (oasele metacarpiene) în poziția de extensie normală. Punctul de sprijin va fi în poignet; urmează punctul de aplicare a forței pe oasele metacarpiene, apoi punctul de aplicare a rezistenței (în centrul de greutate a mâinii – extremitatea distală = periferică a oaselor metacarpiene, deci tot pârghie de gradul III).

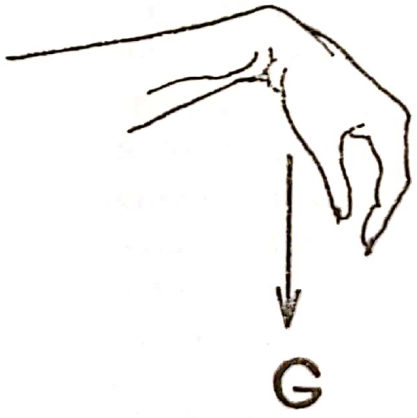


Fig. 6

Scanned with OKEN Scanner

În acelaşi mod vor fi susţinute şi falangele proximale (primele, cele mai apropiate de palmă) faţă de oasele metacarpiene, exceptând faptul că în această acţiune nu participă numai muşchii segmentului alăturat, ci şi muşchii antebraţului ale cărui tendoane sunt petrecute peste articulaţiile degetelor, trăgând de ele, asemănător acţionării unor scripeţi. *Aşadar, în poziţie suspendată, dar totuşi degajată, deasupra claviaturii (datorită instalării tonusului muscular), segmentele aparatului pianistic funcţionează ca nişte pârghii de gradul III.*

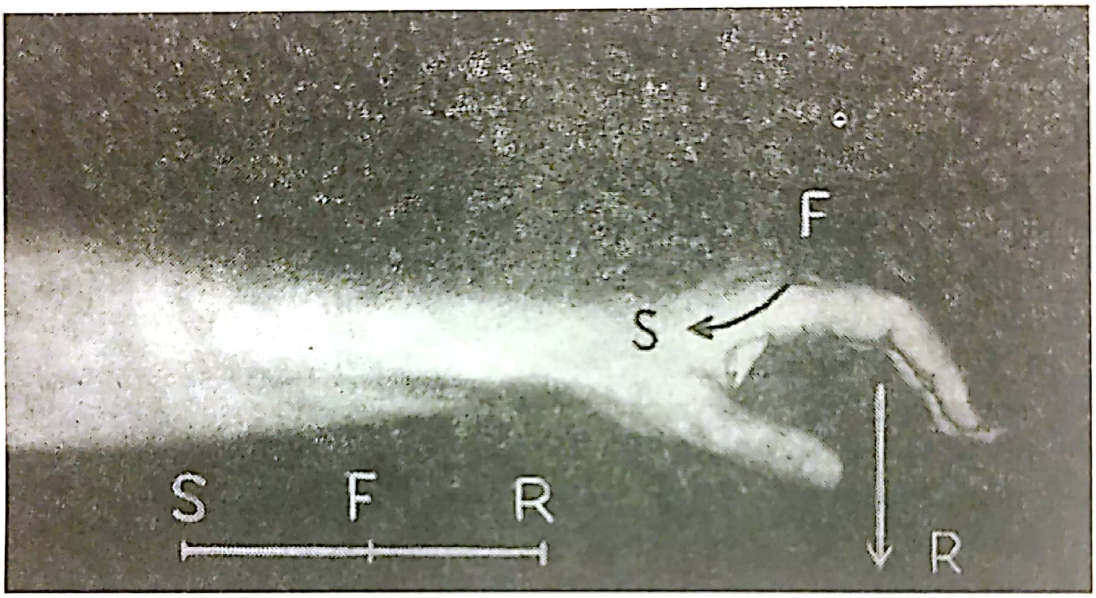


Fig. 7

Să vedem ce se întâmplă când membrul superior are de îndeplinit funcţia de a pune în mişcare clapele. În biomecanică se arată că membrele superioare pot funcţiona ca lanţuri cinematice deschise, adică fără a se sprijini pe un corp exterior, sau ca lanţuri cinematice închise, cu sprijin. În acest din urmă caz, se consideră deseori pârghiile osoase ca având punctul de sprijin în punctul de contact cu acest corp exterior. În mişcările pentru emisie la pian – moment când membrul superior constituie un lanţ cinematic închis – nu putem însă considera clapa ca punct de sprijin pentru pârghiile ce se vor forma, deoarece *ea reprezintă chiar obiectivul asupra căruia se îndreaptă acţiunea,* – de fiecare dată cantitativ alta – a pârghiei sau pârghiilor folosite, deci *constituie întotdeauna chiar rezistenţa de învins.* Este deosebit de important faptul că în „emisie", contrar poziţiei „suspendat", scopul mişcării nu mai este, pentru aparatul pianistic, de a aplica o forţă musculară cu o acţiune

Scanned with OKEN Scanner

de jos în sus pentru a-şi susţine propriile segmente, nu mai este de a se opune forţei gravitaţiei care acţionează de sus în jos. Observăm că sensul forţelor (rezistentă şi activă) se schimbă. Forţa rezistentă (de data aceasta, forţa de inerţie a clapei) se manifestă acum de jos în sus; pentru a o învinge, aparatul pianistic va trebui să acţioneze cu o forţă activă de sus în jos, ceea ce *coincide cu sensul de acţiune al forţei externe gravitaţionale* asupra segmentelor sale. Exercitarea unor acţiuni asupra claviaturii, folosind forţa musculară a braţului şi antebraţului prin împingere, apăsare, înfundare, constituie deci – pe lângă un consum inutil de energie – o piedică, după cum vom vedea mai încolo, în schimbarea rapidă a dozajelor de forţă de la clapă la clapă. Există în momentul emisiei şi segmente – falangele între ele şi faţă de oasele metacarpiene – care vor trebui, prin contracţie musculară, *să valorifice aportul forţei externe gravitaţionale.* Această problemă, precum şi a pârghiilor care se formează cu acest prilej, mai necesită unele explicaţii suplimentare privind toate forţele de care trebuie să ţinem seama în producerea mişcărilor. Aşadar, vom amâna abordarea ei până la sfârşitul analizei privind aceste forţe, problema modului de combinare a acţiunii forţei externe gravitaţionale cu acţiunea musculară la nivelul degetelor fiind deosebit de complexă; legarea mişcărilor de auz e posibilă numai în anumite condiţii de combinare a acestor acţiuni. Vor mai fi de altfel necesare încă multe precizări şi în ce priveşte modul în care trebuie speculată forţa externă gravitaţională. În paragraful privind mobilitatea articulară şi forţele de reacţie dezvoltate de articulaţii, vom vedea că o dată cu acţiunea gravitaţiei se face resimţită şi forţa paralelă şi de sens invers a acestei reacţiuni, ceea ce determină formarea unui *cuplu de forţe.*

Deseori, reprezentările motorice ale interpreţilor care vor să-şi folosească greutatea braţului sunt deformate, ducând la acţiuni de împingere suplimentare, din cauză că nu ştiu să şi-o folosească sub acţiunea combinată a cuplului amintit.

4. *Mobilitatea articulară.* Direcţia, sensul, amplitudinea mişcărilor sunt condiţionate de forma şi gradele de libertate pe care le oferă articulaţiile dintre segmentele osoase. În funcţie de numărul de grade de libertate pe care le prezintă o articulaţie, ea va avea una sau mai multe axe de mişcare. În acelaşi timp însă, articulaţia constituie şi o *legătură* care reacţionează în sens contrar

Scanned with OKEN Scanner

altor forţe aplicate. Din combinarea acţiunilor contrare a două forţe paralele, ale căror linii de acţiune nu coincid, ia naştere *un cuplu*. În mecanică, exemplul clasic este volanul automobilului, asupra căruia acţionează mâinile în sensuri contrare, *rezultând o mişcare de rotaţie*. Chiar şi în cazul rotirii volanului cu o singură mână,

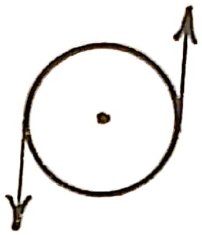


Fig. 8

avem de-a face cu un cuplu, axa volanului constituind o legătură ce opune o forţă paralelă şi de sens contrar celei aplicate de mâna asupra volanului.

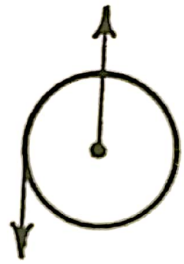


Fig. 9

Vom vedea mai încolo că în pianistică, reacţiile de legătură formează un cuplu cu forţa gravitaţională, *imprimând unor segmente ale aparatului pianistic mişcări de rotaţie, în loc de mişcări de cădere pe verticală, cum se crede de obicei.*

În biomecanică mai sunt descrise şi aşa-zisele *cupluri cinematice* realizate de două segmente apropiate, de exemplu, braţul cu antebraţul. Mişcările cuplurilor cinematice ale corpului omenesc sunt, în general, mişcări de rotaţie, uneori invizibile, însă cele mai uşor şi economicos de efectuat în condiţii de degajare. Cuplurile cinematice se leagă între ele, realizând lanţuri cinematice, care pot fi deschise sau închise, şi despre care am mai vorbit.

Grupurile musculare care servesc un lanţ cinematic realizează lanţurile musculare. „Cum majoritatea mişcărilor omului sunt mişcări complexe, alcătuite din îmbinarea acţiunilor statice şi dinamice, lanţurile musculare au traiecte diferite şi se întretaie. În

Scanned with OKEN Scanner

timpul acţiunilor succesive statice şi dinamice, lanţurile musculare îndeplinesc tot succesiv activităţi statice şi dinamice. Nu există lanţuri musculare strict active sau strict pasive, ci numai lanţuri care acţionează fie static, fie dinamic. În orice poziţie şi în orice mişcare participă deci, toate lanţurile musculare care deservesc lanţul cinematic în acţiune. Lanţurile musculare ale membrelor superioare permit realizarea unor mişcări de mare amplitudine şi de mare finețe şi precizie." [66]

V.1.B.b. Forţele externe

Forţele externe prezintă o deosebită importanţă în realizarea oricărei mişcări; bine utilizate, ele vor folosi sporirii considerabile a randamentului mişcării; nefolosite, neglijate sau neluate în seamă, ele pot opune serioase piedici în acţiunea forţelor interne.

1. Forţa gravitaţională reprezintă principala forţă externă din care, de fapt, decurg aproape toate acţiunile celorlalte forţe care participă în producerea mişcărilor.

„Nu întâmplător, apariţia organismelor vii, mişcările elementare ale acestora s-au produs în mediul lichid. Conform principiului lui Arhimede, în acest mediu corpurile pierd o parte din greutate şi astfel mişcările se realizează mai uşor. Transplantate pe uscat în decursul evoluţiei lor filogenetice, organismele vii s-au târât mai întâi aproape de sol, au devenit apoi patrupede, şi abia mai târziu bipede. Această înălţare de la sol, deci această înfrângere a gravitaţiei s-a desăvârşit în cursul a sute de mii de ani." [67]

Indiferent de poziţia corpului, gravitaţia acţionează întotdeauna vertical, de sus în jos, asupra centrului de greutate al corpului sau al segmentului. În ce priveşte aparatul pianistic, acesta (centrul de greutate) se află: - pentru braţ, cam la mijlocul humerusului (osul braţului), - pentru antebraţ şi mână, la treimea anterioară a antebraţului, - pentru mână, la extremitatea oaselor metacarpiene spre articulaţiile cu primele falange ale degetelor, - pentru întreg membrul superior, la articulaţia cotului, iar - pentru trunchi, cap şi membre superioare, la 35 cm deasupra articulaţiilor

---

[66] Baciu, Clement C. *Op. cit.*, p. 153.

[67] Baciu, Clement C. *op. cit.*, p. 155.

Scanned with OKEN Scanner

coxo-femurale (cam în dreptul taliei, în funcție și de conformație). De poziția centrului de greutate al întregului complex – cap, trunchi cu membrele superioare – va trebui să ținem seama în cazul când este necesară obținerea unor forțe mari.

După același mecanism, ca acel schițat deocamdată pentru braț și antebraț, poate fi folosită forța gravitațională ce acționează și asupra trunchiului prin scurte momente de încetare a stării de tonus ce menține corpul drept, și lăsarea lui în direcția cerută, spre claviatură. De asemenea, în cazul când membrele, trebuie să se îndrepte spre o extremitate sau alta, a claviaturii, baza de susținere alcătuită de picioare pe podea va trebui să-și mărească suprafața și poziția, astfel ca verticala de la centrul de greutate să cadă în poligonul de susținere, deci și verticala de la trunchiul care este antrenat în mișcările laterale să cadă în acest poligon.

Am văzut că energia cinetică pe care o vor căpăta clapele, și care va duce la obținerea unei anumite intensități a sunetului este egală și determinată de lucrul mecanic efectuat de forța care va acționa clapa pe traiectoria deplasării ei. Arătând acest lucru, mai la începutul acestui capitol, ne rezervam dreptul să discutăm natura forței întrebuințate după ce vom fi în posesia mai multor elemente care să ne permită să determinăm ce anume forță poate asigura o varietate de dozaje în condițiile psiho-fiziologice, în care aceste dozaje ale forței să poată fi obținute cu maximă promptitudine. Credem că locul acestei discuții este aici: va trebui, pentru a o putea purta, să mai folosim unele date combinate de mecanică și biomecanică; nu vom prezenta explicarea unor fenomene din tehnica pianistică pentru a fi însușite descriptiv, ci doar pentru a argumenta și demonstra de ce unele mecanisme permit o eficiență mai mare în cântat, și pentru a explica natura, cauza unor dificultăți de care se lovește aproape orice pianist în dobândirea unei tehnici de calitate, cu funcție artistică.

Lucrul mecanic *(L)* al unei forțe *(F)*, al cărei punct de aplicație se deplasează pe direcția forței, este produsul dintre forță și lungimea drumului parcurs *(l)*. $L = l \times F$. Lucrul mecanic este o mărime fizică prin care se apreciază *efectul acțiunii unei forțe* care deplasează un corp. Și forța gravitațională *(G)* poate efectua lucru mecanic asupra unui corp (în momentul când acesta cade liber), de la o anumită înălțime *(h)*. Formula arătată mai sus se transformă în

Scanned with OKEN Scanner

acest caz în: $L = h \cdot G$ (în care h – înălţime – corespunde lui l din formula precedentă, adică reprezintă drumul parcurs, iar G, corespunde lui P (forţa) din formula precedentă). *Este vorba aşadar de lucrul mecanic ce acţionează asupra corpului care cade.*

Facem deocamdată această precizare pentru că de multe ori, în pianistică, sunt pomenite noţiunile de greutate şi înălţime, crezându-se greşit că efectul acţiunii braţului asupra clapei (deci lucrul mecanic efectuat asupra ei) ar fi în funcţie de înălţimea de la care cade braţul şi de greutatea lui.

În realitate, în cazul acesta, al căderii braţului prin efectul forţei gravitaţionale, este vorba de lucrul mecanic efectuat de această forţă *asupra braţului* şi nicidecum asupra clapei.

Este adevărat că atunci când braţul cade de la o înălţime mai mare, în momentul când atinge clapa, el va avea, *în principiu*[68], o energie cinetică mai mare decât atunci când cade de aproape. Aceasta datorită faptului că un corp în cădere, prin efectul gravitaţiei, nu are o viteză constantă, ci una uniform accelerată; în primul moment, viteza – dacă nu se dă un impuls suplimentar – va fi 0; dar ea creşte treptat şi e cu atât mai mare cu cât se scurge un timp mai îndelungat până la oprirea căderii. La sfârşitul acestui timp – în lovirea lui de pământ, de pildă – un corp unitar, bloc, inanimat, ar avea o anumită energie cinetică egală cu jumătatea produsului dintre masa lui şi pătratul vitezei pe care o are în acel ultim moment: $E = \frac{m \cdot v^2}{2}$ în care V este viteza finală din momentul atingerii pământului sau locului unde cade corpul. Dacă sfârşitul acestei curse este marcat de întâlnirea cu un corp mobil – ca în cazul clapelor pianului – energia de la corpul care cade trece în celălalt corp. Astfel, energia cinetică a aparatului pianistic poate, *în principiu*, să fie transmisă clapei. Problema este însă că omul nu poate acţiona asupra aparatului său pianistic ca asupra unui corp inanimat, nu poate calcula aceste energii ce depind de un corp care nu este constituit dintr-o singură bucată – monolit – ce cade cu toate punctele sale solidar, în aceeaşi viteză şi direcţie; asupra aparatul pianistic este format din mai multe segmente cu un

[68] Spunem în principiu, pentru că, aşa cum vom vedea, aparatul pianistic nu este un corp inanimat, care ascultă doar de legile mecanicii. Pe traiectoria deplasării lui pot interveni factori care să anuleze sau să favorizeze efectele acţiunii unor forţe.

Scanned with OKEN Scanner

oarecare grad de libertate de mişcare între ele, existând din această cauză un *joc suplimentar al forţelor* aplicate de unele segmente asupra altora în cădere. Vom arăta mai departe cum poate acest lucru să producă efecte pozitive în tehnică.

Pe de altă parte, în totalitatea lui, aparatul pianistic complet liber, din punctul de vedere al mecanicii, este ceea ce se numeşte în fizică „o legătură" cu articulaţia umărului.

În descrierea unei senzaţii care să-i permită pianistului să-şi dozeze energia cinetică în momentul căderii braţului, ar trebui deci ţinut seama de prea mulţi factori care să permită un control, dacă am vrea să folosim ca punct de pornire doar formula $E = \frac{m \cdot v^2}{2}$.

Într-adevăr, folosind această formulă în care masa[69] (braţului) este constantă, şi singurul factor variabil este viteza, o dozare o acesteia este foarte dificilă pentru pianist, ţinând seama de condiţiile descrise mai sus: dacă aparatul pianistic ar „cădea" solidar cu toate segmentele sale, am putea spune că viteza depinde – din cele arătate – de înălţimea sau de faptul dacă s-a dat sau nu un impuls suplimentar în momentul începerii căderii, şi de mărimea, valoarea acestui impuls. Ar însemna că la pian nu s-ar putea doza energiile decât lăsând braţul să cadă pe clape de la înălţimi diferite, sau impulsionând suplimentar întregul aparat pianistic în momentul începerii căderii, lucru de altfel imposibil în pasaje *legato* sau de mare velocitate. De altfel, segmentele aparatului pianistic având diferite grade de libertate între ele, şi acţionând în cădere cu forţe suplimentare unul asupra altuia, iar aparatul pianistic fiind un corp supus la legături, încercarea de a găsi un factor variabil controlabil şi diversificabil din punctul de vedere al senzaţiilor chinestezice ale pianistului în formula $E = \frac{m \cdot v^2}{2}$ nu dă rezultate.

Să vedem dacă abordarea fenomenului acţionării clapelor, din punctul de vedere al altor mărimi fizice, nu ne poate oferi un factor

---

[69] Masa şi greutatea nu trebuie confundate, fiind două mărimi fizice diferite. Masa unui corp este cantitatea de substanţă pe care o conţine. Ea rămâne aceeaşi, oriunde s-ar afla corpul. Greutatea unui corp este forţa cu care acesta este atras de Pământ şi variază cu latitudinea şi altitudinea locului unde se află corpul. Cu cât masa unui corp este mai mare, cu atât e mai puternic atras de pământ şi are o greutate mai mare.

Scanned with OKEN Scanner

variabil care să permită dozarea lui printr-un control senzorial chinestezic, cu mai multă siguranță și eficiență.

Așa cum spuneam, ceea ce ne interesează în ultimă instanță este posibilitatea de a *doza foarte divers energiile cinetice* pe care le vor avea clapele – și, respectiv, printr-un mecanism intermediar – cu care vor fi lovite coardele.

Cu acest prilej am vorbit despre un echivalent al acestei energii cinetice, și anume *lucrul mecanic*, însă nu lucrul mecanic efectuat de gravitație asupra brațului provocându-i căderea spre pământ, ci despre *lucrul mecanic efectuat de o forță pe traiectoria deplasării clapei*. Energia cinetică pe care o va avea clapa la sfârșitul cursei ei va fi egală cu acest lucru mecanic efectuat asupra ei de o forță. Energia clapei la sfârșitul cursei va fi egală cu L = cu produsul dintre lungimea drumului pe care s-a efectuat deplasarea clapei și forța care a deplasat-o.

Cum lungimea cursei clapei este o valoare constantă pentru toate clapele și pentru fiecare emisie din nou, la un pian dat, înseamnă că diversificarea, *dozarea lucrului mecanic va depinde de dozarea celuilalt factor, forța*. Alegerea unei forțe care să poată fi bine stăpânită, dozată, în condițiile fizice ale aparatului pianistic și în cele psiho-fiziologice ale capacității de comandă și control nervos al reacțiilor motorii, constituie o problemă-cheie a unei tehnici pianistice de mare calitate, răspunzând cu extremă finețe tuturor solicitărilor auzului.

În urma celor văzute până acum, am putut trage concluzia (deși demonstrația noastră nu s-a terminat, mai fiind multe de adăugat) că în orice mișcare atingerea unui randament sporit – în raport cu scopul mișcării – este posibil prin folosirea la maximum a forțelor externe și la minimum a celor interne.

Dintre forțele externe, cea cu sensul invariabil același, și care corespunde cu sensul în care trebuie aplicată clapelor o forță, este *forța gravitațională*.

Ea nu poate fi aplicată clapelor direct, nefiind o forță care acționează prin contact, ci de la distanță. Efectul ei se poate face resimțit asupra segmentelor aparatului pianistic – și mai ales asupra celor de masă mare, braț, antebraț și eventual tors – în cazul în care, dintr-o poziție oarecare de susținere musculară, acestea sunt lăsate să cadă spre clape.

Scanned with OKEN Scanner

Efectul gravitaţiei asupra segmentelor aparatului său motor este un factor care *poate* fi dozat de pianist, acesta putând lăsa să cadă spre pian braţul mai greu sau mai puţin greu, *prin încetarea totală sau parţială a acţiunii de susţinere a lui.* Din punctul de vedere al unui control senzorial chinestezic, care să permită dozarea greutăţii braţului ca răspuns la stimulii auditivi, la sonorităţile diferenţiate din auzul interior, folosirea greutăţii braţului este proprie exprimării pianistice; un simţ special uman, al barognoziei (aprecierea greutăţilor) constituie o predispoziţie de fond care poate fi cultivată, rafinată, pianistul ajungând să aprecieze greutatea propriului său braţ în legătură cu stimulii auditivi.

Problema aceasta prezintă însă o deosebită complexitate întrucât – aşa cum am spus – aparatul pianistic nu este un corp ca un monolit, segmentele sale având oarecare grade de libertate unul faţă de altul, ceea ce le face să reacţioneze diferit, şi chiar să aplice unul asupra altuia anumite forţe suplimentare. În afară de aceasta, el nu cade direct cu segmentele sale grele pe clape, ci prin intermediul segmentelor sale uşoare, degetele, deoarece centrul său de greutate se află, de fapt, în afara perimetrului claviaturii.

Se pune aşadar problema *transportării forţei* pe care o reprezintă greutatea aparatului pianistic mare, *la nivelul acţiunii degetelor pe clape.* Din această cauză, intuitiv, mulţi pianişti, deşi sunt foarte convinşi de necesitatea de a folosi greutatea braţului liber, simt nevoia – pentru a-i aduce greutatea deasupra claviaturii – să împiedice reacţiile oarecum independente pe care le au segmentele sale la acţiunea gravitaţiei, „jocul" pe care îl au unele faţă de altele, şi să-l facă să funcţioneze mai „unitar". În special pentru a avea senzaţia că au „braţ pe degete", pentru a remedia faptul că degetele şi palma nu pot avea o contribuţie prea mare de greutate, precum şi pentru a împiedica căderea greutăţii spre cot (unde este centrul lui de greutate), ei recurg la anumite fixări ale corpului sau ale umărului în emisie, sau se aşază mai sus pe scaun, venind cu braţul „peste degete", răpindu-le acestora orice iniţiativă în emisie.

În felul acesta – cum vom vedea şi în explicaţiile ulterioare – nu se mai foloseşte consecvent forţa gravitaţională, se renunţă la avantajele ei şi se ajunge la mişcări combinate cu împingeri.

Scanned with OKEN Scanner

Gravitaţia, bine folosită, poate constitui forţa de bază, un fel de izvor de energie gratuit pentru pianist. Paradoxal, exact atunci când pianistului i se cere mai multă forţă, el trebuie să-şi înceteze parţial acţiunile musculare, de susţinere a aparatului pianistic, deci să se relaxeze şi nicidecum să presteze eforturi musculare sporite. Tocmai când pianistul – de teamă că nu va avea destulă forţă – împinge, viteza de atac a clapei este mult redusă, ceea, ce reduce considerabil plafonul dinamic, datorită faptului că împingerea braţului, mişcarea mai tensionată duce la încetinirea nedorită a acţiunilor degetelor.

În acest caz, forţa musculară se manifestă de la fiecare segment superior spre cel inferior prin apăsări. Ţinând seamă de formula $F = a \cdot m$ (forţa aplicată unui corp este egală cu produsul dintre *masa* corpului pus în mişcare de acea forţă şi acceleraţia pe care o va căpăta această masă), masa este direct proporţională cu forţa, dar invers proporţională cu acceleraţia. Cu cât un corp are o masă mai mare, el va primi de la o aceeaşi forţă o acceleraţie mai mică (dacă dăm un impuls unei bile cu masă foarte mare, ea va avea o acceleraţie mult mai mică decât dacă, cu acelaşi impuls, am fi pus în mişcare o bilă cu o masă mai mică).

Segmentele aparatului pianistic, având mase relativ mari, ar fi nevoie de forţe foarte mari – în condiţiile nefolosirii consecvente a gravitaţiei – pentru a le da acceleraţii mai mari.

În asemenea cazuri, pianistul care a ţinut muşchii tensionaţi şi simte că nu va avea suficientă forţă în emisie, în mod instinctiv relaxează brusc muşchii care ţin tensionat un segment faţă de celălalt, şi braţul scăpând de sub acest control intră brusc şi necontrolat sub efectul gravitaţiei, lovind clapele cu asprime, nedozat; sau, tocmai ferindu-se de a scăpa braţul necontrolat, ţine articulaţiile tensionate în continuare şi aplică diverse forţe de împingere prin muşchii unui segment asupra celui inferior. Masa acestora fiind însă destul de mare, ele nu vor dobândi acceleraţii prea mari; mai mult chiar, gravitaţia neputându-şi face deloc efectul asupra acestor segmente „ţinute" unele faţă de celelalte, acceleraţia pe care o capătă un segment se va pierde, de la un timp mişcarea se va încetini şi va ajunge la clapă cu viteze mici. Deci împingerea nu rezolvă problema forţei în tehnica pianistică. Dar dacă înţelegem necesitatea folosirii gravitaţiei, trebuie să ştim că: *folosirea consecventă a gravitaţiei* pune problema *transportării*

Scanned with OKEN Scanner

energiei furnizate de acţiunea ei asupra aparatului pianistic mare, *la nivelul acţiunii degetelor asupra claviaturii, fără a vicia prin aceasta libertatea mişcărilor*. (De această problemă ne vom ocupa mai amănunţit după prezentarea tuturor datelor necesare înţelegerii ei.)

Odată însă soluţionată această problemă, vom vedea că şi în arta pianistică sunt valabile principiile prin care biomecanica a definit opţiunile pentru mişcările cele mai avantajoase, făcute de om în evoluţia sa filogenetică. Principiul folosirii cu precădere a forţelor externe şi, în special, a gravitaţiei se va dovedi pe parcursul acestui capitol de maximă importanţă pentru rezolvarea problemelor unei tehnici artistice, capabile să redea cele mai diverse intenţii ale auzului creator.

2. *Presiunea atmosferică şi rezistenţa aerului* sunt două forţe externe ale căror variaţii nu joacă un rol prea mare în mişcările pianistice, nefiind de întâmpinat – ca în sport – rezistenţa aerului cu suprafeţe mari ale corpului, iar mişcările producându-se în medii cu presiunea atmosferică constantă.

3. *Inerţia* este proprietatea corpurilor de a nu-şi putea modifica ele însele starea de repaus sau de mişcare, aceasta putându-se efectua doar sub acţiunea unor forţe exterioare.

Un corp în repaus tinde astfel să rămână în repaus (inerţia de imobilitate). Un corp aflat în mişcare tinde să se deplaseze în continuare (legea vitezei câştigate).

În pianistică, inerţia joacă un rol foarte important; mai ales inerţia de mişcare pune probleme deosebite în pasaje rapide care îşi schimbă des direcţia de deplasare pe claviatură. Rezolvările corecte – vom vedea – se produc prin combinarea mişcărilor dus-întors, prin îndulcirea unghiului de cotire, prin participarea diferenţiată a segmentelor; în schimb, în pasaje continue, în aceeaşi direcţie, trebuie să ţinem seama de faptul că muşchii antagonişti, care controlează mişcarea, au o tendinţă de a lupta împotriva inerţiei mişcării, ceea ce poate duce uneori la piedici grave în cântat. De exemplu, dacă braţul înaintează într-o mişcare de abducţie, muşchii care acţionează în aducţie devin antagonişti cu rol de control. Ei se opun unei abduceri prea pronunţate şi au tendinţa de a bloca umărul; apare, de asemenea, o blocare a cotului, antebraţul fiind împiedicat de flexori să se extindă prea mult faţă

Scanned with OKEN Scanner

de braţ (este vorba de un mecanism, dezvoltat în evoluţia filogenetică, în cerebel, de controlare a mişcărilor şi de eventuală apărare a organismului împotriva unor forţe ca inerţia, care, de pildă, într-o extensie necontrolată de flexori ca antagonişti, ar putea duce la luxarea articulaţiei, sau la alte accidente). Cunoscând acest fenomen natural, pianistul poate totuşi controla momentul, când se produce, şi preîntâmpina înţepenirea articulaţiilor şi deci şi oboseala.

Din cele arătate în capitolele anterioare, rezultă că o urmărire strictă a acestor funcţiuni nu duce totuşi la o rezolvare totală a problemei. În interacţiunea dintre reprezentările auditive şi mişcări, cunoaşterea anumitor mecanisme motorii poate ajuta la depistarea unor deficienţe. Dar rezolvarea lor totală nu are loc decât când predomină în studiu preocupări pentru organizarea imaginii muzicale şi intervenţia unor stimuli auditivi foarte puternici. Am văzul că în organizarea cu sens a sunetelor se produc infime decelerări, uneori ca nişte respiraţii inter-motivice. Asemenea momente care se succed foarte des stimulează revenirea tonusului, a momentului de relativă odihnă, întrerupând acţiunea prelungită a unor muşchi; modificările după muzică ale desfăşurării mişcărilor dau posibilitatea interpretului de a se decontracta şi de a birui inerţia, senzaţia că nu poate domina forţele externe ce acţionează asupra aparatului său pianistic.

Pe de altă parte, inerţia poate fi şi folosită, beneficiindu-se – după cum vom vedea – în unele cazuri, de elanul iniţial al unor mişcări de impuls, fără a fi nevoie de contracţii continue pe toată durata mişcării.

4. *Forţa de reacţie a suprafeţei de sprijin* este tot o forţă externă şi se dezvoltă conform legii a treia a dinamicii, despre care am vorbit la începutul capitolului. (Reacţiunea este întotdeauna egală cu acţiunea şi de sens contrar.) În pianistică nu avem însă suprafeţe de sprijin stabile asemănătoare solului pământesc cu care au de-a face gimnaştii sau alţi sportivi. În loc de forţa de reacţie a solului, are loc însă un fenomen asemănător: pianistul întâmpină din partea clapei o forţă de inerţie egală şi de sens contrar forţei aplicate asupra ei.

Forţa aplicată de pianist fiind egală cu masa clapei înmulţită cu acceleraţia ce a dat-o clapei, forţa inerţiei va avea aceeaşi

Scanned with OKEN Scanner

valoare, însă se va manifesta în sens contrar.

Fenomenul acesta este puternic resimţit când tânărul pianist neexperimentat, care a studiat pe piane cu clape mai „uşoare", adică cu o masă mai mică, încearcă să cânte pe piane de concert cu clape având masa mai mare (aşa-zisele clape mai grele). Obişnuit cu forţele de inerţie mai mici dezvoltate de clapele mai uşoare, forţe pe care s-a obişnuit să le echilibreze şi pe care nu le mai resimte, aceste forţe de inerţie mai mari îi vor da impresia că este „respins" din claviatură; pianistul neexperimentat adoptă inconştient o soluţie care, de fapt, mai mult agravează lucrurile, şi anume creşte forţa lui de împingere, la care uneori participă cu tot corpul, ceea ce creează o inerţie mare în mişcările de sus în jos, de înfundare a clapei, îngreunează mult tehnica şi duce la instalarea oboselii; pianistul se deplasează cu greu de la o clapă la alta.

Soluţia pentru aceasta constă în folosirea unei forţe interne minimale, sub forma tonusului muscular care instalându-se *imediat după ce auzul a perceput producerea* sunetului, neutralizează efectele inerţiei. În felul acesta, clapa nici nu ajunge la capătul cursei ei cu aceeaşi viteză, forţa aplicată clapei reducându-se brusc odată cu apariţia sunetului. (La pian, lovirea coardei de către ciocănel se produce înainte ca clapa să ajungă la capătul cursei ei.) Clapa însă îşi continuă drumul pe această traiectorie datorită inerţiei, micşorându-şi viteza, antrenând şi degetul în această mişcare, cu o decelerare a vitezei lui, braţul fiind deja uşor, datorită instalării tonusului, şi cedând clapei din greutatea sa doar o forţă statică, ce va ţine clapa în echilibru în această poziţie. (Bineînţeles, în cazul când nu avem sunete non legato sau staccato; acestea cer relaxarea totală a degetului şi suspendarea totală a braţului prin tonus muscular, fără a mai ceda clapei nimic din greutatea sa, astfel încât în cazul acesta clapa se ridică.)

5. O ultimă forţă externă de care trebuie să se ţină seama în multe mişcări uzuale este *forţa de frecare*, care în unele cazuri poate opune rezistenţe sporite mişcărilor. La pian însă, acest fenomen este mult atenuat datorită materialului perfect lustruit cu care sunt acoperite clapele, datorită colţurilor şi muchiilor rotunjite ale acestora.

Cu aceasta am încheiat prezentarea forţelor interne şi externe

Scanned with OKEN Scanner

care acţionează în diferite mişcări. Scurtele exemple date din mişcările pianistice au avut ca scop şi să atenueze ariditatea problemelor teoretice, dar mai ales, să sugereze importanţa pe care o prezintă aceste cunoştinţe în înţelegerea caracterului mişcărilor celor mai adecvate cântatului la pian, atât pentru rezolvarea unor dificultăţi „materiale" în pasajele de virtuozitate care cer şi îndemânare, viteză şi forţă, cât mai cu seamă în rezolvarea problemei unor dozaje expresive în interpretarea artistică.

V.1.B.c. Scurtă prezentare a anatomiei funcţionale a aparatului pianistic

Ne vom ocupa în continuare, foarte pe scurt, de anatomia funcţională a aparatului pianistic, urmând apoi să prezentăm – privit analitic – desfăşurarea diferitelor acţiuni, de comandă auditivă şi de răspuns motoric, care se succed în cântatul la pian.

Aparatul pianistic este compus din acele segmente ale corpului nostru care participă în emisia sunetului, pornind de la cele care vin în contact cu clapa, falangele „distale" (cele mai depărtate de palmă, sau dacă le numerotăm, este vorba de falanga a treia a degetelor 2, 3, 4, 5 şi de falanga a doua a degetului 1); urmează celelalte falange (câte două – mediană şi proximală – pentru degetele 2, 3, 4, 5 şi încă una singură pentru degetul 1); apoi palma (oasele metacarpiene); antebraţul (oasele radius şi cubitus); braţul (osul humerus); torsul, care sprijinindu-se pe scaun şi pe membrele inferioare se înclină în diferite planuri la solicitările restului aparatului pianistic.

Aceste segmente sunt articulate între ele (falangele între ele, şi fiecare falangă proximală – cea mai apropiată de palma – faţă de osul metacarpian corespunzător); următoarea articulaţie vizibilă pentru ochi, pe care noi o numim poignet, cuprinde în fapt mai multe articulaţii – a oaselor metacarpiene faţă de cele carpiene, aşezate şi articulate între ele în două rânduri, dintre care unul compus din trei oase este articulat cu osul radius al antebraţului; la rândul lor, oasele radius şi cubitus sunt articulate între ele la amândouă capetele; antebraţul este articulat faţă de braţ prin încheietura cotului, braţul faţă de tors, prin articulaţia scapulo-humerală; iar torsul, faţă de punctele de sprijin, prin oasele coloanei vertebrale, articulate între ele, precum şi faţă de

Scanned with OKEN Scanner

centura scapulară (clavicula şi omoplat) şi faţă de oasele bazinului.

În asigurarea unei sprijiniri şi disponibilităţi de mişcare cât mai adecvate participă şi membrele inferioare, care îşi modifică poziţia schimbând perimetrul suprafeţei de sprijinire conform cu deplasarea centrului de greutate.

Acest sistem de oase şi articulaţii este pus în mişcare de muşchi, datorită unui mecanism pe care l-am analizat: inserţia celor două capete ale muşchiului, de obicei, pe două segmente alăturate; luându-şi punct fix pe unul din ele, muşchiul, contractându-se, acţionează asupra celuilalt segment. Fac excepţie, de pildă, degetele, care sunt acţionate – pe lângă muşchii intrinseci ai mâinii – şi de muşchii antebraţului, trecându-se peste câteva articulaţii, după un sistem asemănător scripeţilor acţionaţi de o frânghie. Coordonarea acţiunilor musculare are loc prin împărţirea rolurilor – după cum am arătat – între muşchii agonişti, antagonişti, de fixare (de adaptare) şi de neutralizare.

În evoluţia filogenetică, organismul omenesc şi-a îmbunătăţit modul de folosire a forţei musculare, datorită pârghiilor osteo-articulare, datorită combinării ei cu acţiunea forţelor externe, ajungând la mişcări din ce în ce mai perfecţionate, capabile să răspundă cât mai adecvat scopului propus. Esenţa acestor perfecţionări este exprimată de biomecanică în câteva principii, din care vom expune pe cele de natură să indice rezolvarea cât mai avantajoasă a scopurilor pianisticii, Predispoziţia pentru aceste rezolvări există în om din evoluţia sa filogenetică.

V.1.B.d. Principii de biomecanică ce stau la baza mişcărilor în tehnica pianistică

– „Orice mişcare începe prin stabilizarea, în poziţie favorabilă sau mobilizarea centrului de greutate principal al corpului” [70]. Acest principiu ne arată, ne clarifică *rolul mişcărilor de adaptare*. Folosirea cu eficienţă a forţei gravitaţionale în emisie nu este posibilă fără găsirea în prealabil a poziţiei cele mai favorabile pentru centrul de greutate, atât al membrului superior, cât şi al trunchiului; participarea braţului în emisie, executarea unui

[70] Baciu, Clement C. *Op.cit.*, p. 170.

Scanned with OKEN Scanner

travaliu mecanic dozat asupra clapei, prin acţiunea gravitaţiei *asupra segmentelor de masă mare* ale aparatului pianistic, implică găsirea unei poziţii din care, ţinând seama de direcţia de acţiune a forţei gravitaţionale asupra centrului de greutate, precum şi a reacţiei de legătură a articulaţiilor, aparatul pianistic mare să participe *anume cu forţa* necesară, *exact în deplasarea* clapei dorite. Când vom analiza amănunţit desfăşurarea mişcărilor în emisie, vom vedea cum se aplică practic acest principiu.

– „Executarea unei mişcări este posibilă datorită intervenţiei concomitente şi contrarii a muşchilor agonişti şi antagonişti. Când agoniştii se contractă izotonic, antagoniştii se contractă izometric, şi invers".

– „La sfârşitul mişcării, muşchii antagonişti se transformă în muşchi neutralizatori. Cu cât viteza de execuţie este mai mare, cu atât intervenţia antagoniştilor la sfârşitul mişcării este mai intensă".[71]

Aceste principii au fost deja ilustrate când am vorbit despre modul cum tind muşchii să se opună efectelor unor forţe exterioare, cum ar fi inerţia.

În general, când se execută unele mişcări mai lent şi tensionat, căutând prin eforturi suplimentare, care nu fac decât să îngreuneze mişcarea, să se obţină o senzaţie de „braţ greu", antagoniştii se contractă izometric (pe loc), adică tind să îngreuneze producerea mişcării, să nu o lase să se desfăşoare prea repede. În acest caz, ridicarea braţului şi aşezarea lui într-o poziţie favorabilă emiterii ulterioare a sunetului nu se mai face aşa cum ar trebui, prin instalarea tonusului muscular (care e însoţit de senzaţia de braţ uşor), ci prin exagerarea activităţii antagoniştilor. Aceasta înseamnă a nesocoti rolul de control inconştient – şi doar atât – pe care l-au căpătat antagoniştii în timpul evoluţiei filogenetice şi a-i promova pe rol de îngrăditori conştienţi, duşmani înverşunaţi ai mişcării. Or, ca să avem braţul la dispoziţie, cu greutatea lui gata de a fi folosit, nu e nevoie în mod special să resimţim această greutate printr-un efort triplu pe tot parcursul mişcărilor pregătitoare de deplasare. Nu e nevoie ca pianistul să-şi facă, griji că greutatea nu va fi la locul potrivit la timpul potrivit. Ar fi ca şi cum ne-am

---

[71] *Idem.*

Scanned with OKEN Scanner

închipui că braţul ar putea ajunge deasupra claviaturii, dar că greutatea s-ar putea să nu-l însoţească, ar rămâne în altă parte, dacă pianistul nu-şi ia anume măsuri. Organismul uman a luptat într-o lungă evoluţie filogenetică să nu-şi mai simtă greutatea, să găsească soluţii pentru a-şi deplasa mai uşor masele; ar fi păcat să renunţăm la acest câştig numai de teama că – fără atenţia noastră specială – legea gravitaţiei nu va mai funcţiona!

Un alt aspect al neînţelegerii rolului coordonării acţiunilor musculare apare şi în cazul folosirii gravitaţiei, fără discernământ; dacă nu se cunoaşte rolul tonusului muscular, al mişcărilor celor mai normale, cu o repartizare echilibrată a eforturilor musculare, de la segment la segment, sau dacă pianistul timorat în faţa instrumentului nu are cele mai fireşti mişcări de adaptare, care să-i permită să folosească gravitaţia pe traiectoria necesară, să dea drumul din această greutate anume cât cer sonorităţile dorite, se pot întâmpla următoarele: tendinţa aruncării antebraţului spre pian prin impuls, folosind pentru restul mişcării gravitaţia şi inerţia; însă nevenind din poziţii avantajoase, degetele nu, mai au niciun rol de dozare, sunetele sunt aspre, nediferenţiate. Uneori, de teama acestui gen de rezultat sonor, intră în funcţiune muşchii neutralizatori, însă prea devreme, înţepenind cotul, nemaipermiţând participarea braţului în emisie.

O coordonare avantajoasă se produce însă perfect în condiţii de efort muscular minim, prin simpla instalare a tonusului şi un control asupra permanentei supleţi a articulaţiilor. Braţul adus în condiţii de tonus deasupra claviaturii e greu (chiar dacă nu-l resimţim ca atare) şi greutatea lui poate fi folosită în emisie, dacă prin uşoare mişcări de adaptare el va fi pus într-o poziţie favorabilă (ţinând seama că în cădere va acţiona asupra lui nu numai gravitaţia ci şi reacţiunea legăturii) şi dacă în momentul emisiei va exista o anumită coordonare cu acţiunea degetelor (despre care vom vorbi mai departe).

– Folosirea acţiunii forţelor externe (şi în special a forţei gravitaţionale) *inversează rolul grupurilor musculare*.

Am mai întâlnit ilustrarea acestui principiu (vezi fig. 6). În general, încetarea unei activităţi musculare care susţine un segment faţă de altul duce – prin intrarea în acţiune a gravitaţiei – la producerea unei mişcări care *pare a fi realizată* de grupuri de

Scanned with OKEN Scanner

mușchi cu acțiune contrară; de pildă, susținerea prin flexie a antebrațului față de braț; în momentul încetării – măcar parțiale – a acțiunii mușchilor flexori se produce o *mișcare de extensie* care nu este rodul activității mușchilor extensori, ci *rodul forței gravitaționale căreia nu i se mai opun mușchii flexori*, decât ca agoniști, gradând viteza mișcării de extensie; fără această gradare, extensia s-ar produce brusc, punând în pericol de luxație articulația cotului.

În orice caz, în asemenea mișcări de extensie, produse cu ajutorul gravitației, nu mai lucrează extensorii, ci flexorii.

– Menținerea poziției se realizează prin echilibrarea intensității de acțiune a agoniștilor și antagoniștilor și intrarea tuturor lanțurilor musculare în *condiții de travaliu static.* Acest principiu ne clarifică acțiunea mușchilor în momentul menținerii clapei în echilibru static, după emisie, și arată că, în aceste condiții, nu se produc eforturi musculare suplimentare; este urmărită doar menținerea clapei coborâtă, cu minim de efort posibil.

– În cadrul acțiunilor lanțurilor cinematice deschise, pârghiile osteo-articulare acționează, în general, ca pârghii de gradul III.

Am văzut ilustrarea acestui principiu în activitatea de susținere a brațului deasupra claviaturii, punctul de sprijin constituindu-l articulația segmentului respectiv cu cel superior (axa biomecanică a mișcării), punctul de aplicare a forței fiind reprezentat de locul de inserție a mușchiului care „trage", susține respectivul segment spre cel superior, unde își are mușchiul celălalt capăt de inserție, iar rezistența constituind-o centrul de greutate al segmentului asupra căruia se manifestă forța gravitațională.

– În cadrul acțiunilor lanțurilor cinematice închise, pârghiile osteo-articulare acționează în general ca pârghii de gradul I. Situația în pianistică – având în vedere acțiunile specifice de emisie care constituie scopul ei – este mai complexă. Momentul când lanțul cinematic al membrului superior se închide prin contactul lui cu clapa, trebuie să valorifice la maximum forțele externe, păstrându-se însă o capacitate de gradare, de controlare

Scanned with OKEN Scanner

a lor, cu mare finețe. Vom analiza în paragraful următor în amănunt acțiunea pârghiilor în acest moment.

– Un ultim principiu, pe care l-am mai enunțat, pentru a orienta din capul locului gândirea cititorului spre cele ce vrem să demonstrăm, și pe care ne-am rezervat dreptul să-l mai amintim în încheierea acestui paragraf, după ce el și-a găsit de mai multe ori ilustrarea pe parcursul expunerii, arată că: *„Perfecționarea se atinge prin realizarea mișcărilor cu maximum de eficiență, folosindu-se la minimum forțele interne și la maximum forțele externe."*[72]

După cele ce am arătat până acum privind forțele ce acționează în producerea mișcărilor, posibilitățile specifice membrului superior de a combina mișcările diferitelor sale segmente, principiile ce guvernează mișcările cele mai avantajoase, care se pretează cel mai bine adecvării lor la un anumit scop, vom expune analitic acțiunile care permit dozarea forțelor în cântatul la instrument.

Nu vom descrie mișcări anume, doar cu titlul de exemplificare; ceea ce urmărim în primul rând este analiza funcției mișcărilor în exprimare, a succesiunii diferitelor momente *sub aspect funcțional.*

V.2. Emisia sunetului la pian. Caracterul sistematic al secvențării mișcărilor necesare în traducerea imaginilor auditive interioare

V.2.A. Emisia din poziția „sprijinit pe claviatură"

Vom analiza mai întâi desfășurarea mișcărilor în cazul unor sunete neîntrerupte prin pauze sau semne de staccato, începând de la momentul de repaus pe clapă, îndată după emisia unui sunet și înainte de emiterea următorului, deci trecând prin cele trei momente: repaus, adaptare, emisie, primele două mai mult teoretic diferite. Înainte de fiecare moment, vom arăta pe scurt, sub titlul de „Aspectul psihologic", căror procese auditive interioare corespunde acest moment, trecând apoi la analiza aspectului mecanic.

---

[72] Idem, *Op.cit.*, p. 175.

Scanned with OKEN Scanner

V.2.A.a. Echilibrarea statică a forţelor în momentul repausului pe clapă

Aspectul psihologic. Necesitatea de a „duce" un sunet către următorul, de a construi „cărămidă cu cărămidă" linia muzicală, urmărind relaţiile funcţionale, ritmice etc., are de multe ori ca rezultat – la naturile deosebit de sensibile – traducerea inadecvată, în anumite mişcări „expresive", a proceselor psihice petrecute interior între sunete. Or, în răstimpul dintre două sunete nu se poate acţiona în niciun fel asupra mecanismului pianului pentru a modifica în *acest fel* sunetul pe durata lui; nu se poate obţine redarea efectivă din punct de vedere acustic a unei creşteri, a unui „vibrato", a unei schimbări de culoare pe durata sunetului, spre o luminozitate sau, dimpotrivă, spre o umbrire, o întunecare a timbrului. Aşa cum am arătat în capitolele anterioare, aceste procese se petrec în auzul interior al interpretului şi pot fi redate la pian datorită unor diferenţieri foarte fine de intensitate, acelea ce însoţesc în mod natural procesele arătate mai sus, şi care – prin anumite mecanisme de autoreglare a percepţiei – fac ca şi ascultătorul să perceapă sunetele (puse în aceste relaţii de tărie şi agogice) cu calităţile dorite de interpret. Aşadar, în răstimpul dintre momentele de emisie a două sunete consecutive – deşi în auzul interior al interpretului se produc transformări pe durata primului sunet, care vor duce la comandarea unui anumit dozaj crescut sau descrescut al sunetului următor – nu se petrece nimic altceva pe pian decât ţinerea coborâtă în continuare a clapei corespunzătoare sunetului în curs de desfăşurare. *Nu este nevoie pentru aceasta de cheltuirea unor forţe deosebite, nici de manifestarea unor procese psihice în „mişcări pe pian".*

Aspectul mecanic. Menţinerea clapei coborâtă după momentul de emisie necesită exercitarea unei forţe în sens contrar celei pe care clapa tinde să o manifeste în revenirea ei la poziţia iniţială (fiind vorba de menţinerea unei poziţii este vorba de forţe statice). Dacă aceste două forţe se vor echilibra, clapa va rămâne în echilibru static, în poziţia în care a fost adusă după emisie. Nu este deci necesară decât o forţă relativ redusă din partea aparatului pianistic. Pentru a determina modul cum va aplica aparatul pianistic această forţă, trebuie să ţinem seama de faptul că momentul pe care îl descriem durează, în fapt, foarte puţin (aprox.

Scanned with OKEN Scanner

1/20–1/5 dintr-o secundă – în funcţie de tempo, dar putând fi supus observaţiei în cazul unui studiu în tempo rărit); el va fi urmat deci în foarte scurt timp de momentul de adaptare, de reaşezare a segmentelor aparatului pianistic în poziţia cea mai prielnică obţinerii anume a forţei necesare pentru punerea în mişcare a clapei următoare şi obţinerea dozajului dorit. Întorcându-ne la momentul despre care vorbeam, de echilibru static, constatăm că trebuie aşadar cheltuită o forţă redusă pentru echilibrarea clapei – în condiţiile însă a unei libertăţi a tuturor articulaţiilor, care să permită mişcările ce se vor desfăşura în momentul de adaptare şi, ulterior, în emisie. Obţinerea unei forţe de echilibru prin împingere sau orice alte acţiuni legate de blocarea unor articulaţii este improprie, nepermiţând rapidele modificări ulterioare în poziţia segmentelor. De aici, superioritatea soluţiei perfecţionate în filogeneză, a instalării tonusului muscular, ca stare pregătitoare necesară pentru orice ulterioare contracţii musculare: în cazul nostru, ea permite „despovărarea" aparatului pianistic de propria-i greutate, dându-i o mare disponibilitate de mişcare; *printr-o uşoară reducere a forţei musculare cu care sunt susţinute împotriva gravitaţiei cele două segmente „grele"* ale aparatului pianistic, *o mică parte a greutăţii acestora poate fi cedată clapei* – ca forţă de echilibrare a tendinţelor ei de revenire în sus.

Muşchii cu inserţia superioară pe claviculă şi omoplat – pentru braţ – şi cei cu inserţia superioară pe braţ – pentru antebraţ – vor opune în abducţie şi în flexie *o forţă puţin inferioară celei gravitaţionale*. Aceste segmente libere unul faţă de altul (în limita maximă posibilă, oferită de gradele de libertate ale articulaţiilor respective) vor dobândi o „mică greutate", suficientă pentru a menţine în echilibru clapa. Valorificarea acestor forţe la nivelul acţiunii degetelor pe clape se face prin intrarea în acţiune a unor pârghii. Acestea sunt aceleaşi – cu aceeaşi direcţie de aplicare a forţelor – ca în momentul emisiei. Diferă de la un caz la altul numai valoarea forţei gravitaţionale: pentru menţinerea clapei în echilibru static este necesară o forţă redusă; pentru punerea în mişcare a clapei următoare este necesară o forţă mult sporită. Având însă în vedere că direcţia de aplicare a forţelor este aceeaşi, ne rezervăm să analizăm problema pârghiilor ce se formează, şi care are un grad ridicat de complexitate, odată cu prezentarea momentului emisiei.

Scanned with OKEN Scanner

V.2.A.b. Adaptarea poziţiilor segmentelor aparatului pianistic în vederea momentului emisiei

Pentru uşurarea înţelegerii, vom începe de data aceasta cu aspectul mecanic.

Aspectul mecanic. Am văzut că unul din principiile biomecanicii formula astfel necesitatea unor anumite pregătiri înaintea unei acţiuni musculare mai importante: „Orice mişcare începe prin stabilizarea în poziţie favorabilă sau mobilizarea centrului de greutate principal al corpului."[73]

În execuţia pianistică, pentru obţinerea unor valori sonore diferenţiate, este necesară reaşezarea – de la o clapă la alta – a segmentelor aparatului pianistic. Acest proces se petrece – în cazul unor sunete neîntrerupte prin pauze, staccato etc. – în condiţiile sprijinirii în continuare pe clape a unei foarte mici greutăţi a braţului. În plus, prin mişcări de slabă tensiune, asemănătoare ca senzaţie stării de tonus muscular, se produc diverse schimbări ale poziţiei antebraţului şi braţului faţă de deget; ele vor pivota pe un deget – flectat doar prin contracţiile specifice tonusului – reaşezându-se într-o direcţie sau alta, după nevoile fixării centrului de greutate într-o poziţie favorabilă viitoarei emisii; aceasta este poziţia din care – prin încetarea pentru un scurt moment a acţiunii unei părţi a forţelor musculare ce se opun gravitaţiei – aparatul pianistic va putea, în traiectoria „căderii" lui spre pământ, să pună în mişcare clapa dorită, cu forţa necesară (vom înţelege mai bine acest proces când vom analiza momentul emisiei propriu-zise şi vom vedea întreaga complexitate a acestui mecanism de „cădere" şi de valorificare a lui la nivelul clapei). Mişcările de adaptare, slab vizibile în studiu în tempo rar, se combină şi se reduc treptat într-un tempo mai rapid, iar „căderile" respective nu sunt percepute vizual, ci doar resimţite auditiv şi chinestezic de interpret (la nivelul vârfurilor), unde combinarea acţiunii lor cu a braţului dă o senzaţie de îndemânare, legată de senzaţia auditivă de reuşită sonoră.

Aspectul psihologic. Conexiunile nervoase. În determinarea poziţiei celei mai favorabile pentru fiecare sunet, joacă un rol

---

[73] Idem, *Op.cit.*, p. 170.

Scanned with OKEN Scanner

important următoarele conexiuni nervoase ce intră în deprindere:

a) evaluarea „chinestezică" a distanţelor pe clape, în funcţie de distanţa intervalică anticipată în auzul interior. Treptat, aceste deplasări care se fac în funcţie de orientarea degetelor pe clape (mişcări de tensiune *slabă*) angrenează şi celelalte segmente ale aparatului pianistic, care capătă deprinderea de a se deplasa şi a-şi schimba unghiurile pentru a putea construi o unitate funcţională cu degetul în momentul când va fi acţionată clapa;

b) determinarea poziţiei segmentelor şi în special a centrului de greutate este legată şi de perfecţionarea deprinderii de a doza greutatea braţului şi viteza atacului necesare pentru obţinerea unui anumit efect sonor în raport cu cel obţinut prin acţionarea clapei precedente. Datorită uneia din importantele funcţii senzoriale ale mâinii, barognozia (aprecierea greutăţii obiectelor), adaptată la nevoile pianisticii, şi ducând la aprecierea *propriei greutăţi*, aparatul pianistic are posibilitatea de a determina travaliul mecanic pentru fiecare clapă. Odată cu reprezentările auditive ale diferenţierilor dinamice apar reprezentările chinestezice asupra participării greutăţii diferenţiate a braţului de la o clapă la alta, şi apar reflex şi mişcările de adaptare, de aşezare a aparatului pianistic în poziţiile cele mai favorabile obţinerii acestor diferenţieri.

V.2.A.c. Momentul emisiei

Aspectul psihologic. La sfârşitul procesului de ducere a unui sunet către următorul, acesta din urmă este anticipat în auzul interior cu o anumită intensitate justificată de procesele auditive premergătoare. Reacţia motorie a aparatului pianistic la stimulul auditiv trebuie să fie asemănătoare – ca legătură nervoasă – celei prin care se petrece intonarea cu glasul. Chiar dacă un timp, în studiu, subiectul respectiv urmăreşte trăsăturile fizic mecanice ale mişcărilor adecvate, acest proces trebuie să aibă loc mereu în legătură cu cerinţa (de tip de gândire muzicală – comandă auditivă şi nu comandă verbală) obţinerii unor dozaje expresive; treptat, subiectul capătă deprinderea de a răspunde stimulilor auditivi cu mişcarea cea mai potrivită, fără participarea conştiinţei în acest proces de traducere. Reacţiile motorii sunt prompte, „dematerializate", nu se simte efortul muscular conştient. Mai mult

Scanned with OKEN Scanner

decât atât: acum devine posibilă acea micro-organizare temporală, acea micro-agogică, proces ce însoţeşte gruparea funcţională a sunetelor – ca o prozodie a vorbirii.

Aspectul mecanic. Am văzut că scoaterea unei clape din starea de repaus, învingerea forţelor de inerţie şi punerea ei în mişcare cu o viteză suficientă pentru ca prin lovirea coardelor să rezulte un sunet audibil, necesită o cu totul altă valoare a forţei ce va acţiona clapa, decât cea folosită în echilibrarea statică a ei. Având în vedere însă rapiditatea succesiunii diferitelor acţiuni în cântat, trebuie şi cu ocazia emisiei să se ţină seama de necesitatea de a nu se cheltui forţe care angrenează blocarea unor articulaţii, care pun anumite segmente în indisponibilitate pentru un timp; acestea ar îngreuna exprimarea, ar întârzia emisia, deformând fraza muzicală, ar provoca oboseala etc. Poziţia optimă a mâinii pe claviatură este aceea care poate fi modificată cu maximă uşurinţă şi repeziciune. Va fi aşadar exclusă împingerea ca forţă posibilă, sau alt gen de contracţii musculare asemănătoare.

Aşa cum se prezintă situaţia în momentul premergător emisiei, în aparatul pianistic există o energie potenţială care se poate transforma în energie cinetică (efectuând lucru mecanic), atunci când va înceta acţiunea de sens contrar a forţei rezistente a musculaturii. Obţinerea cantităţii de energie cinetică ce se va transmite clapei poate fi realizată aşadar *nu prin cheltuirea unor forţe interne, a unor forţe proprii ale musculaturii aparatului pianistic, ci tocmai prin încetarea acţiunii unor muşchi* care îndeplineau rolul de forţă rezistentă în momentul anterior emisiei (şi care, aşa cum am văzut, nu reprezintă nici ele un efort fizic important). Este cazul aici să amintim din nou cele spuse despre soluţia oferită de evoluţia filogenetică, instalarea tonusului ca cea mai adecvată stare de pregătire pentru orice contracţie. Acest lucru se adevereşte şi într-o activitate de complexitatea celei pianistice. Datorită susţinerii segmentelor aparatului pianistic, cu articulaţiile degajate prin tonus, sau reaşezărilor în diferite poziţii, prin contracţii musculare de tensiune slabă, apropiate de tonus, este posibilă folosirea la momentul oportun a unei forţe externe cum este gravitaţia. Am văzut că pentru obţinerea unei sonorităţi fin dozate este necesar ca clapele să dobândească energii cinetice fin dozate; că echivalentul lor energetic, la nivelul aparatului pianistic, îl constituie „lucrul mecanic" efectuat de acesta pe traiectoria

Scanned with OKEN Scanner

deplasării clapei. Deşi acţiunea gravitaţiei, care furnizează energia, se manifestă, la oarecare distanţă de clapă – asupra segmentelor mari ale aparatului pianistic – pianistul va trebui să dozeze această energie, va trebui să-şi dozeze travaliul mecanic anume pe traiectoria deplasării clapei. „...o premisă indispensabilă a unui sunet bun este deplina relaxare şi libertate de mişcare a antebraţului, a mâinii, a întregului braţ până în vârful degetelor, care trebuie să fie întotdeauna de strajă /.../ (decisiv pentru sunet este atingerea clapei cu vârful degetului...)" [74].

Mai mult ca oricând apare rolul diferenţiat al segmentelor aparatului pianistic, unele de a furniza energia (braţul şi antebraţul, prin greutatea lor), altele de a doza această energie în ultimul moment (degetele şi palma, prin contracţii de foarte scurtă durată a muşchilor care dau rezistenţă articulaţiilor interfalangiene şi poignet-ului). Acest proces are loc deci nu prin acţiunea „cu un bloc" a aparatului pianistic, ci prin acţiunea diferenţiată, a segmentelor lui; prin „întâlnirea" acţiunilor forţei active prestate de segmentele de masă mare sub imperiul forţei gravitaţiei, cu acţiunile degetelor, despre care vom vorbi îndată. O altă particularitate a acestui proces o constituie timpul foarte scurt „fulgerător", în care trebuie să fie impulsionată clapa; fără această condiţie nu se mai obţin vibraţii ale coardei de amplitudinea necesară pentru trecerea lor peste pragul de audibilitate, sau chiar – în cazul unor înfundări prea lente ale clapei – nu se mai obţine deloc sunet, adică ciocănelul nu mai ajunge deloc să lovească coarda (acesta fiind „aruncat" în sus, deci în contra gravitaţiei, cu o viteză prea mică, el va cădea înapoi înainte de a atinge coarda).

Cum pot să se întâlnească acţiunile segmentelor aparatului pianistic într-un timp foarte scurt, care să permită impulsionarea, cu energia exact necesară, a clapei?

Pentru a folosi forţa gravitaţională, pianistul îşi susţine centrul de greutate al aparatului pianistic deasupra claviaturii, însă în această acţiune nu e posibilă orice poziţie sau orice depărtare pe verticală de claviatură, din cauza necesităţii de a rămâne cu un deget sau un grup de degete pe clape până la următoarea emisie. Poziţia respectivă va trebui deci să satisfacă două deziderate: să permită menţinerea degetului pe clapa anterioară şi să aducă

---

[74] Neuhaus, H. G. *Despre arta pianistică*, Bucureşti, 2024, Ed. Grafoart, p. 80.

Scanned with OKEN Scanner

centrul de greutate în poziţia cea mai favorabilă – în aceste condiţii – atacării clapei următoare. Pentru aceasta, el trebuie să folosească diferitele posibilităţi ale fiecărui segment de a se roti, flecta, abduce, aduce etc., modificându-şi poziţiile unele faţă de altele, cu cea mai mare mobilitate. În principiu, centrul de greutate al aparatului pianistic aflându-se cam la nivelul cotului, este foarte importantă găsirea pentru acesta a poziţiei celei mai favorabile pentru o „cădere" valorificabilă la nivelul acţiunii degetelor asupra clapelor.

Ca să putem însă aprecia care pot fi pentru cot poziţiile favorabile, trebuie să cunoaştem mai bine mecanismele acestei „căderi" combinate a segmentelor aparatului pianistic, ce forţe acţionează asupra fiecăreia din ele, ce mişcări ale unuia constituie forţe ce vor acţiona în deplasarea celuilalt, sau ce mişcări pot ele efectua independent unul de altul.

Acţiunile forţei gravitaţionale şi ale reacţiei de legătură a articulaţiilor umărului şi cotului în mişcarea braţului

În momentul încetării acţiunii muşchilor centurii scapulare care susţin braţul, acesta va intra în mişcare datorită acţiunii combinate a mai multor forţe: 1. forţa gravitaţională care acţionează asupra centrului său de greutate; 2. reacţiunea legăturii din umăr; 3. reacţiunea legăturii articulaţiei din cot cu antebraţul; 4. forţa gravitaţională care acţionează asupra antebraţului, imprimându-i acestuia o mişcare oarecum independentă de braţ (dacă există o mare libertate a cotului), dar care are la rândul ei consecinţe asupra mişcării braţului. Să le cercetăm pe rând.

Odată cu încetarea acţiunilor forţelor musculare care îl susţin împotriva gravităţii, braţul are tendinţa de a reveni la poziţia normală de atârnare de-a lungul corpului. În această mişcare, centrul lui de greutate nu descrie o mişcare rectilinie pe verticală din punctul unde se află suspendat în momentul încetării acţiunilor musculare, ci o mişcare circulară pe o secţiune din traiectoria din punctul de suspensie în cel de atârnare de-a lungul corpului. Acest fenomen se datorează faptului că braţul nu poate cădea, aşa cum se crede îndeobşte, cum cade orice corp liber de legături (vezi nota 62), adică pe verticală, conform sensului de acţiune al forţei gravitaţionale; *asupra braţului nu acţionează numai această*

Scanned with OKEN Scanner

forţă, ci şi reacţia de legătură a articulaţiei din umăr, care se opune forţei gravitaţionale. Aceste două forţe paralele, de sens opus şi cu puncte de aplicaţie diferite, acţionează asupra braţului ca un cuplu de forţe, al cărui specific este de a imprima corpului respectiv o mişcare de rotaţie. O secvenţă din ceea ce în pianistică numim „căderea braţului" o constituie deci o mişcare de rotaţie parţială a braţului în jurul unei axe perpendiculare pe braţ, situate în umăr şi paralelă cu Pământul. Ca atare, mişcarea cotului – ca a oricărui punct al unui corp ce se roteşte în jurul unui ax – este o mişcare circulară, se desfăşoară pe o traiectorie în arc de cerc.

Fig. 10 şi 11

Forţele ce acţionează asupra antebraţului. Antebraţul aflându-se în poziţia de flexie faţă de braţ, pe care am descris-o, asupra acestuia acţionează următoarele forţe: cotul, în mişcarea sa circulară, va tinde să-i aplice la extremitatea superioară o forţă cu direcţia şi sensul – de desfăşurare a mişcării sale – circulare. Dacă antebraţul este susţinut în poziţie de flexie cu acel minim de activitate musculară pe care îl reprezintă tonusul, el păstrează un *grad ridicat de mobilitate* faţă de braţ. *În aceste condiţii*, dacă braţul porneşte, de pildă, din abducţie, cu antebraţul pronat, masa antebraţului nu se va lăsa antrenată egal în mişcarea circulară

Scanned with OKEN Scanner

imprimată de cot extremităţilor sale superioare, cum s-ar fi întâmplat dacă articulaţia cotului ar fi fost fixată; tocmai, fiind mobilă, extremitatea superioară a antebraţului va căpăta o anumită acceleraţie, sub acţiunea cotului, iar extremitatea sa distală (spre palmă), opunând o forţă de inerţie, va tinde să rămână în urmă. Avem din nou de-a face cu acţiunea unui cuplu de forţe.

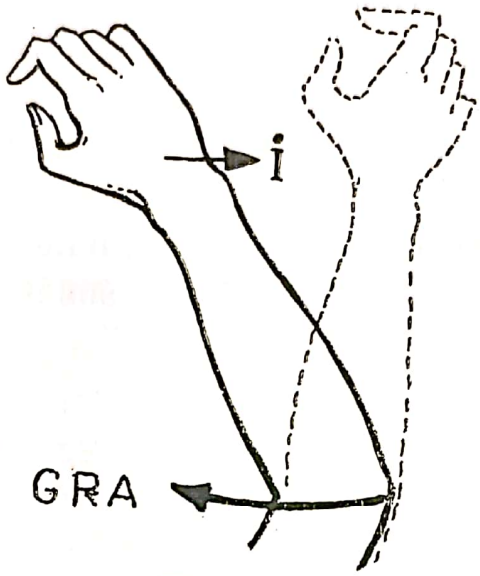


Fig. 12 şi 13

El tinde să imprime antebraţului o mişcare de rotaţie în jurul unei axe ce s-ar afla în cot. Cum însă articulaţia cotului nu permite decât mişcări de flexie şi extensie, *rotaţia* despre care vorbim *se va produce datorită altei mobilităţi articulare* (între oasele cubitus şi radius), producându-se trecerea antebraţului din pronaţie într-o uşoară supinaţie. Este ca şi cum o forţă ar proiecta cotul (extremitatea ascuţită a osului cubitus şi partea internă a antebraţului apropiată) pe un arc de cerc de la dreapta spre stânga, în timp ce altă forţă (forţa inerţiei), acţionând asupra extremităţii distale a aparatului pianistic, ar trage de la stânga spre dreapta (este vorba despre membrul superior drept). În timp ce cotul s-ar deplasa spre stânga şi mâna spre dreapta, pe un plan orizontal, paralel cu pământul (cu claviatura), cotul ar mai efectua – odată cu rotirea antebraţului într-o uşoară supinaţie – şi o mişcare spre corp, în timp ce mâna ar efectua – la capătul celălalt al antebraţului – o întoarcere uşoară cu dosul palmei în afară spre dreapta.

Reacţiunea antebraţului asupra braţului. În poziţia de flexie, cu un unghi în jur de 90°, rotaţia antebraţului, în trecere din

Scanned with OKEN Scanner

pronaţie în supinaţie, sau invers, *deci rotaţia în jurul unui ax longitudinal*, antrenează după ea şi o rotaţie a braţului în jurul osului humerus, deci tot în jurul unui ax longitudinal: pronaţiei antebraţului îi va corespunde o rotaţie externă (antero-posterioară) a braţului, iar supinaţiei, o rotaţie internă (dinăuntru în afară, cu cotul spre corp) a acestuia. Datorită mecanismului descris este posibilă *transformarea mişcării* de rotaţie a braţului în jurul unui ax *transversal* din umăr (mişcare improprie – ca direcţie – folosirii forţei gravitaţionale în deplasarea clapelor) în mişcări de rotire în jurul unui ax *longitudinal*; rotirile în pronaţie sau supinaţie ale antebraţului transformă direcţia de aplicare a forţei asupra clapelor; ele antrenează oasele metacarpiene şi degetele în mişcări circulare, pe un arc de cerc îndreptat de sus în jos.

Aşadar, mişcarea cotului, care avea o traiectorie circulară pe un arc de cerc la o *tangentă paralelă* cu pământul (claviatura – fig. 14), se transformă la nivelul degetelor într-o mişcare circulară, pe un arc de cerc la o *tangentă perpendiculară* pe pământ (în cazul dat ca exemplu de noi, în sensul mişcării acelor unui ceasornic – fig. 15).

Fig 14 şi 15

Această mişcare desfăşurându-se pe o traiectorie foarte scurtă, practic, din afară, nici nu se remarcă arcuirea ei; iar pianistul *simte doar* că degetul primeşte forţa nu dintr-un punct situat exact la verticală, ci uşor lateral.

În funcţie de necesităţile de forţă, respectiv de cerinţele expresive, pentru a mări efectul energetic al rotaţiei antebraţului, muşchii care ţin antebraţul flectat pe braţ îşi micşorează controlat forţa cu care susţin antebraţul; foarte uşoară extensie, care are loc datorită forţei gravitaţionale, producându-se în momentul începerii supinaţiei sau pronaţiei, îi imprimă acesteia un impuls, dându-i o *acceleraţie* mai mare, şi deci o *inerţie de mişcare* mai mare.

Scanned with OKEN Scanner

De asemenea, folosirea la maximum a forţelor externe nu înseamnă că în cazul când e necesară o forţă mai mare forţele musculare nu ar participa absolut de loc activ în cântat. Nu e vorba însă de împingeri sau alte mişcări asemănătoare, ci doar de *favorizarea unor mişcări executate datorită forţelor externe,* ca de exemplu accelerarea pronaţiei sau supinaţiei în emisie prin uşoare impulsuri suplimentare (deci contracţii extrem de scurte şi de tensiune slabă, urmate imediat de relaxare, continuarea mişcării făcându-se datorită inerţiei de mişcare).

Pentru efecte mai mari de forţă, necesare unor sonorităţi bogate (piloni ritmici, acorduri, pasaje de factură monumentală), intervine şi mişcarea trunchiului: prin cedări ale muşchilor care îi menţin postura dreaptă şi aplecarea lui – datorită acţiunii gravitaţiei – într-o direcţie sau alta, trunchiul poate imprima mişcării de „cădere", prin rotaţie a braţului, o acceleraţie mai mare.

Toate cele expuse aici nu constituie – după cum am mai spus – şi nu trebuie luate ca o descriere a mişcărilor în sine, ci ca o analiză a modului de acţiune a forţelor care determină aceste mişcări.

Chiar dacă pentru această analiză a fost necesar să arătăm şi direcţiile mişcărilor în termeni ca „spre dreapta, spre stânga" etc., practic ele sunt adesea imperceptibile. Sunt eronate ideile întâlnite uneori care apreciază o mişcare exagerată, şi deci foarte vizibilă exterior, a braţului, ca fiind dovada participării lui în cântat; aceste mişcări devin tocmai o piedică în folosirea corectă a forţelor care constituie cu adevărat aportul greutăţii braţului în cântat.

Am expus în ultimele pagini doar un exemplu de combinare a mişcărilor braţului şi antebraţului posibil prin „căderea" dintr-o anumită poziţie de adaptare. Vom arăta însă acum, în continuare, criteriile după care se porneşte din diferite alte poziţii, producându-se în „cădere" diverse combinaţii de mişcări.

V.2.A.d. Criterii de determinare a poziţiei optime a aparatului pianistic înaintea momentului de emisie.

Cele ce vom expune în continuare constituie doar explicaţia teoretică a faptului că pianistul simte că din anumite poziţii are mai multă forţă la pian sau, mai bine-zis, dispune exact de forţa necesară emisiei respectivului sunet, îşi poate traduce cel mai

Scanned with OKEN Scanner

adecvat intenţiile. Uneori se arată că, pentru stabilirea acestor poziţii, pianistul, în studiu, prin repetări şi comparaţii, ar trebui să selecteze intuitiv mişcările care îi sunt cele mai favorabile şi să le memoreze; astfel el ar răspunde firesc, fără deformări, intenţiilor auzului interior. Ar fi soluţia ideală. Aceste fericite cazuri sunt însă extrem de rare, deoarece, cu ştirea sau fără ştirea pianistului, există legături cauzale sistematice (de a căror respectare depinde reuşita): pe de o parte, între organizarea sonoră mentală şi organizarea mişcărilor, pe de altă parte, între mişcări şi folosirea unor forţe sau altora, există o independenţă, dar şi o interdependenţă în funcţionarea segmentelor aparatului pianistic. De obicei, intuiţia rezolvă fragmente ale unei probleme, dar nu poate, cuprinde ansamblul ei; ea funcţionează în unele cazuri, în altele nu; chiar dacă pianistul, intuitiv, după căutări, a găsit soluţia tehnică pentru un pasaj, adesea nu o poate aplica la altul, deşi – dacă am privi teoretic – am constata că problema are date esenţiale comune. Dar intuiţia, prin specificul ei, nu poate extrage aceste date esenţiale din noianul de aspecte particulare ale unui pasaj.

Ne vom permite deci să explicăm teoretic de ce unele trăsături comune ale mişcărilor, în emisie, cum ar fi: 1. starea premergătoare de tonus muscular; 2. libertatea maximă de mişcare a unui segment faţă de celălalt; 3. folosirea cu precădere a forţelor externe; 4. combinarea mişcărilor pentru a transforma direcţia de aplicare a forţelor dintr-una mai puţin convenabilă în una deosebit de favorabilă, toate aceste trăsături comune apar în diferite împrejurări sub aspecte particulare diferite. Vom căuta să enunţăm întâi criteriile de alegere a unei poziţii – din care să înceapă mişcarea pentru emisie – cu precădere faţă de altă poziţie posibilă. Repetăm cele ce am spus: înţelegerea teoretică trebuie să folosească *nu* la supravegherea modului de desfăşurare a mişcărilor ca atare, ci la lămurirea anumitor fenomene în legătură cu respectarea sau nerespectarea principiului, ca de pildă: de ce o mişcare, aparent aceeaşi, e bună pentru un pasaj, dar dă rezultate negative la altul, de ce apar senzaţii de îngreunară sau lipsă de forţă, de ce nu pot fi controlate anumite sonorităţi pentru a fi dobândite după dorinţă etc.

Pianistul trebuie să caute să transforme în timpul cel mai scurt înţelegerea teoretică, în modalităţi de stăpânire practică a

Scanned with OKEN Scanner

senzațiilor ce însoțesc mișcările arătate (aceasta, constituind, de altfel, o problemă de metode și procedee folosite în instruire și autoinstruire, formează obiectul unui alt capitol).

Criteriile de alegere a poziției înaintea emisiei reprezintă un ansamblu de intercondiționări în desfășurarea mișcărilor ce vor avea loc. Deși le vom enunța pe rând, ele sunt strâns legate, și numai toate împreună fac ca o mișcare să trebuiască să pornească dintr-o anumită poziție, cu precădere față de alta. Iată aceste criterii:

a) Poziția de abducție sau de anteducție lateral opusă a brațului e determinată de *partea claviaturii unde se cântă* – în raport cu mâna care trebuie să execute pasajul respectiv (de aceeași parte a claviaturii, sau în partea opusă). E limpede că pentru a cânta cu mâna dreaptă în discant, brațul va porni dintr-o poziție de abducție (rămânând să vedem cum se combină restul mișcărilor din punctul de vedere al celorlalte criterii ce le vom enumera), după cum executarea unui pasaj, în partea opusă a claviaturii (cu mâna dreaptă în bas, cu stângă în discant) va necesita – pe lângă schimbarea poziției corpului și a poligonului de susținere pe picioare – și o anteducție lateral opusă a brațului.

b) Direcția de rotire a antebrațului e determinată de *direcția (ordinea) de succesiune a degetelor:* am văzut că aplicarea forței aparatului pianistic, prin intermediul degetelor, are loc pe o traiectorie circulară, un arc de cerc la o tangentă verticală pe claviatură (fig. 15). Ea poate fi aplicată în sensul de mișcare a acelor unui ceasornic, sau invers, după cum antebrațul va veni dintr-o rotire de pronație spre supinație sau, respectiv, din supinație spre pronație. Prima mișcare este valabilă (în diferite amplitudini, toate însă în parametrii unor mișcări aproape imperceptibile) pentru o succesiune a degetelor de la cel mare spre cel mic, a doua, pentru o succesiune a degetelor de la cel mic spre cel mare (indiferent dacă este vorba, de pildă, în primul caz despre degetele 1–2 sau 1–3, 2–3, 2–4, 3–4 etc.). Dacă pasajul începe cu unul din degetele extremei 1 sau 5, antebrațul cade ca și cum ar veni de pe un deget dinaintea lui: 4–5 sau 2–1. Dacă avem duble terțe, duble cvarte etc., există o poziție comună pentru degetele care emit dubla (sau cu precădere – poziția mai prielnică – pentru degetul al cărui sunet îl dorim mai

Scanned with OKEN Scanner

intens) şi – în trecerea la dubla următoare – o „cădere" prin rotaţie a antebraţului într-un sens sau altul, după principiul amintit. Pentru realizarea acestui lucru trebuie înlăturate prejudecăţile că degetele ar trebui să cadă, în momentul emisiei, sau să stea după momentul emisiei, în poziţie absolut verticală pe clapă, precum şi că articulaţiile ar trebui menţinute fixate.

Toate aceste mişcări sunt extrem de mici, şi după cum vom vedea, în execuţii în tempo-uri rapide, se înglobează într-o mişcare mai mare, dar pianistul care „aude" bine, le va folosi cu o extremă economie, însă cu rezultate bune în emiterea diferenţiată a sunetelor, având senzaţia că dispune de forţa necesară pentru a-şi realiza intenţiile. Facem o mică paranteză.

Din cele două criterii enunţate până aici, vedem că braţul, pornind din poziţia de abducţie spre normală, nu se va combina neapărat numai cu un antebraţ care va cădea din pronaţie în supinaţie (ca în exemplul descris de noi mai înainte); dacă în partea claviaturii care necesită abducerea braţului, vom avea de cântat pasaje cu ordinea de succesiune a degetelor de la cel mic spre cel mare (5–4, 5–3, 4–2 etc.), antebraţul va trebui să „cadă"[75] din supinaţie în pronaţie. Dar aceasta antrenează necesarmente şi o rotire externă a braţului, care pare să contravină căderii lui din abducţie spre normal aici, şi în alte cazuri de aparente contradicţii, este necesară găsirea unei poziţii (în funcţie de locul anume pe claviatură, de poziţia şi lungimea degetelor, de factura pasajului) din care să se poată efectua toate căderile respective, fără a se împiedica una pe alta; de pildă, în cazul de sus, în anumite poziţii, se va porni din abducţie combinată cu anteducţie, cu braţul deja rotit în bună parte din supinaţie în pronaţie, deci cu cotul mai sus; din această poziţie e posibilă o rotire – în continuare – a antebraţului din supinaţie în pronaţie, cât şi o cedare a muşchilor care ţin braţul în abducere. Chiar dacă braţul nu poate cădea decât foarte puţin din această poziţie, este suficient acest impuls dat de

---

[75] Prin „cădere" înţelegem mersul de la sine, necondus al braţului, spre noua poziţie în care îşi va combina acţiunea cu cea a degetelor în emisie, prin cedarea muşchilor care l-au susţinut în poziţia anterioară. Aceasta se face fără o nouă cheltuire de forţe interne de contracţie musculară, ci prin folosirea forţei externe gravitaţionale care determină o „cădere", nu strict pe verticală, ci cu o uşoară rotire, datorită reacţiilor de legătură cu articulaţiile.

Scanned with OKEN Scanner

el, pentru a mări acceleraţia rotaţiei antebraţului. Mişcarea se poate combina şi cu o abducţie a palmei, un fel de flectare a poignet-ului accentuată spre degetul 1. (Vom mai vorbi despre rolul poignet-ului în prezentarea funcţiilor aparatului pianistic mic în emisie.)

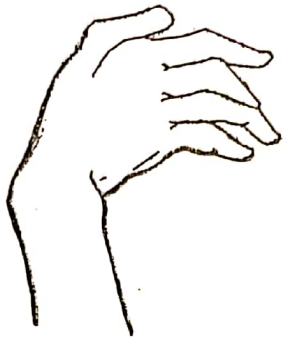


Fig. 16

Nu socotim că este bine să insistăm în descrierea a tot felul de poziţii posibile. Exemplele pe care le-am dat au avut ca scop de a orienta gândirea cititorului spre o anumită problematică a tehnicii, alta decât aceea cu care a fost uneori obişnuită.

Trebuie să remarcăm că factorul care permite aplicarea greutăţii braţului din direcţii favorabile, pe pian, este posibilitatea de a combina *„căderea" braţului cu rotirea antebraţului*, ceea ce duce în final la rotirea întregului aparat pianistic; însă tocmai faptul că rotaţia antebraţului atrage neapărat rotaţia braţului pe un ax longitudinal, în aceeaşi direcţie de rotaţie, creează în anumite poziţii unele neajunsuri în formarea reprezentărilor motorice.

Trebuie ţinut seama, în cazul acesta, de faptul că deşi braţul şi antebraţul au aceeaşi direcţie de rotaţie, rotaţia respectivă din cauza unghiului de flexie a antebraţului pe braţ, nu se desfăşoară în acelaşi plan, aici e vorba de unele prejudecăţi care trebuie înlăturate, şi anume, că unica poziţie de antebraţ flectat pe braţ este cea în care unghiul drept sau uşor obtuz, între braţ şi antebraţ, se formează într-un singur plan, cel vertical, suprafaţa dorsală a antebraţului privind mereu în sus; singurele adaptări posibile fiind socotite a fi doar cele de ridicare sau lăsare a poignet-ului în acest plan vertical.

Iată câteva poziţii de mare eficacitate în diversificarea combinaţiilor de acţiune a braţului cu antebraţul şi cu palma şi degetele, în obţinerea unei diversităţi de sonorităţi şi implicit în

Scanned with OKEN Scanner

rezolvarea diverselor pasaje (vezi fig. 17 a-c).

– Suprafaţa dorsală a mâinii, antebraţului şi braţului privesc în sus. Unghiul de flexie între braţ şi antebraţ este într-un plan aproape orizontal (foarte uşor înclinat dinspre corp înspre exterior, cu cotul foarte puţin ridicat). Poziţia se poate încă diversifica, de pildă, prin ridicarea cotului şi îndreptarea feţei dorsale -a antebraţului spre interior.

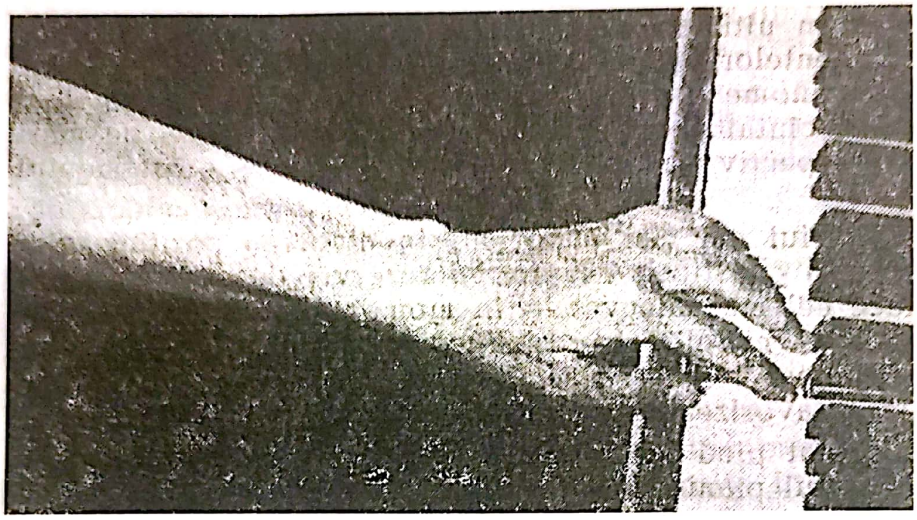


Fig. 17 a.

– Văzute de sus, părţile dorsale ale braţului, antebraţului şi palmei, privind spre dreapta, privind spre dreapta, antebraţul cu mâna sunt uşor în supinaţie. Unghiul de flexie între braţ şi antebraţ este într-un plan oblic, înclinat din afară spre corp.

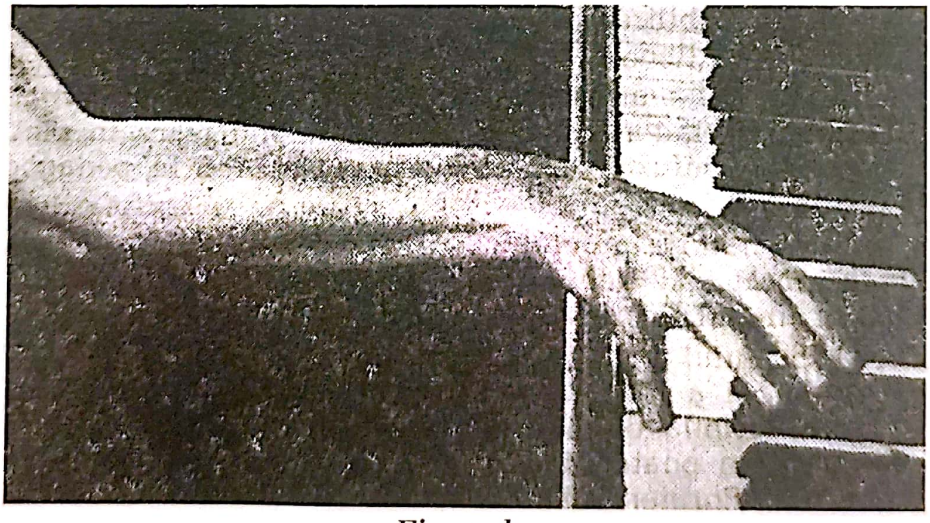


Fig. 17 b.

– Anteducţie lateral opusă. Se vede de sus partea dorsală a antebraţului uşor îndreptată spre stânga, mâna adusă şi cu

Scanned with OKEN Scanner

poignet-ul uşor ridicat spre stânga (deci nu într-un plan vertical).

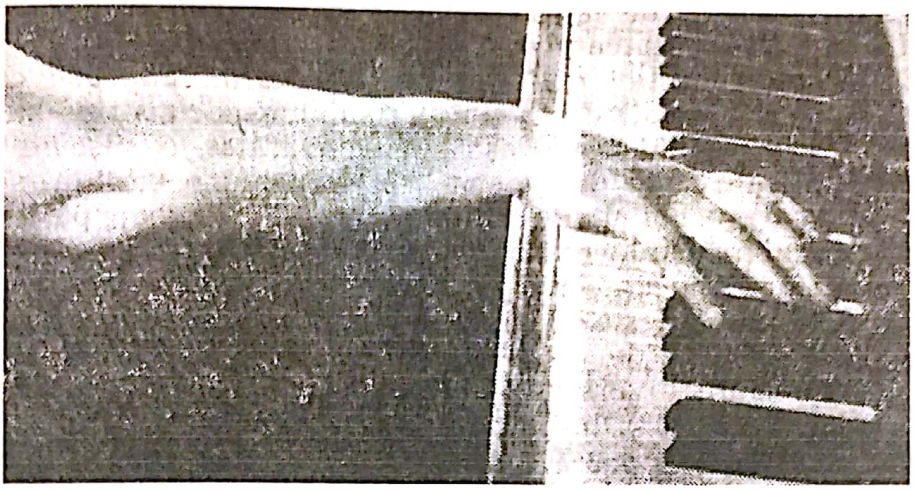


Fig. 17 c.

Încheiem aici paranteza explicativă de la criteriul b şi trecem mai departe, la explicarea următoarelor criterii.

b) Un alt criteriu pentru alegerea poziţiei înaintea emisiei este legat de aprecierea faptului dacă poziţia de abducţie sau anteducţie a braţului, pe pronaţie sau supinaţie a antebraţului la care s-a ajuns pe clapa precedentă, poate oferi forţă şi pentru acţionarea clapei următoare – folosind tot gravitaţia; de multe ori, unghiul de abducere a braţului, sau gradul de rotire a antebraţului este prea mare, necesită „căderi" pe traiectorii circulare prea lungi; alteori, în schimb, ele şi-au epuizat cursa în direcţia respectiva şi nu mai pot oferi forţă prin rotire; în ultimele două cazuri e necesară o recombinare a poziţiilor segmentelor aparatului pianistic, puţind furniza din nou energie; aceste fenomene sunt în funcţie şi de lungimea degetelor, de faptul că au de cântat pe clape albe sau pe clape negre, de mărimea intervalului respectiv pe claviatură, precum şi de ecartamentul posibil între degete.

d) Criteriul cel mai important în alegerea poziţiei prin mişcări de adaptare îl constituie asigurarea rezervei de energie potenţială ce va satisface cel mai adecvat – în momentul transformării ei în energie cinetică – nevoile expresiei muzicale. Funcţionarea foarte vie a auzului anticipativ face să se „presimtă" aceste necesităţi de energii potenţiale şi favorizează adaptările cele mai adecvate.

Am arătat până acum câteva mijloace de a diferenţia forţa oferită de aparatul pianistic mare. Ele sunt însă incomparabil mai variate atunci când intervin – cu capacitatea lor de dozare –

Scanned with OKEN Scanner

degetele. Acestea pot evalua – prin asociere cu auzul – raporturile de forţă care duc la obţinerea anumitor efecte sonore de „ducere" a unui sunet către următorul, la stabilirea cu finețe şi claritate a raporturilor funcţionale între sunete, dând logică discursului muzical.

Înainte însă de a analiza rolul degetelor în emisie, vom trage câteva *concluzii* privind rolul aparatului pianistic mare în cântat, prin opoziţie cu unele confuzii care mai dăinuiesc încă în pedagogia pianistică tradiţională.

Înţelegerea naturii procesului prin care aparatul pianistic mare contribuie în cântat este deosebit de importantă încă din faza diverselor exerciţii în timpul instruirii pianistice.

Căderea braţului pe o traiectorie absolut verticală, pe care o socotesc unii pedagogi a reprezenta mişcarea corectă de bază în pianistică, este incompatibilă cu libertatea mişcărilor. Braţul fiind un corp supus la legături nu poate „cădea", atras fiind de gravitaţie pe o traiectorie verticală. Formarea la începători a unor asemenea reprezentări, prin asemuirea – fără corectivele necesare – a acestei mişcări cu aceea de cădere a unui corp liber, este riscantă; ea predispune subiectul să împrumute de la model nu atât maxima libertate posibilă a mişcării, cât verticalitatea traiectoriei. Or, braţul, asupra căruia acţionează şi forţa reacţiei de legătură cu umărul, nu cade cu adevărat liber (pentru pianist) decât când se supune neconstrâns muscular *şi acestei forţe*, efectuând astfel aşa cum am arătat, o mişcare de rotaţie. Dacă însă, fără să-şi dea seama, elevul impune braţului să cadă – ca direcţie – precum un corp liber, ceea ce implică participarea unor forţe musculare suplimentare şi blocarea parţială a unor articulaţii, nu se mai produce vreo altă mişcare de rotaţie a braţului, şi nici antebraţul nu se mai roteşte în pronaţie sau în supinaţie; articulaţiile respective sunt văduvite de gradele de libertate respective care le-ar fi permis o mai mare diversitate de mişcări; o dozare diferenţiată a energiilor aplicate clapei. Din cauza blocării parţiale a cotului devine dificilă şi menţinerea clapei coborâtă după emisie în condiţiile unui efort muscular care să permită totuşi şi continuitatea cu mişcările următoare. Cotul blocat face ca braţul să fie sau prea uşor şi izolat de degete pentru a mai ţine clapa în echilibru static, fie că incită, după emisie, la apăsări suplimentare, crispări inutile.

Scanned with OKEN Scanner

Amintim cu acest prilej şi cele discutate în capitolele anterioare despre tonus muscular, ca fază pregătitoare optimă a mişcării, care asigură contracţii musculare minime, armonios repartizate, articulaţii extrem de mobile, ce vor permite optima coordonare a acţiunilor diferitelor segmente ale aparatului pianistic în emisie.

În pedagogia pianistică tradiţională se mai confundă adesea noţiunea de „unitate a aparatului pianistic" care oglindeşte tocmai această unitate funcţională, de coordonare, în condiţii de mobilitate şi independenţă poziţională a segmentelor, cu acţiunea „în bloc" a acestora, implicând obligatoriu blocarea unor articulaţii.

Vom defini deci acţiunea aparatului pianistic mare în cântatul la pian – indiferent dacă e vorba de exerciţii folosite în instruirea pianistică sau de participarea lui pentru obţinerea unor dozaje dinamice în execuţia artistică a operei muzicale – astfel:

Căderea liberă a braţului, pentru a-şi atinge scopurile muzicale propuse, va porni dintr-o stare pregătitoare de tonus, din poziţia cea mai favorabilă obţinerii rezultatului sonor dorit, şi va consta dintr-o combinaţie de mişcări; ele se vor datora acţiunii forţei gravitaţionale asupra segmentelor de masă mare ale aparatului pianistic. Datorită unor reacţii de legătură specifice, segmentele respective nu vor cădea pe verticală, ca orice corp liber de legături, ci vor descrie mişcări de rotaţie în diferite planuri, conform gradelor de libertate de care dispun, transformând direcţia şi sensul mişcării iniţiale în sensul convenabil aplicării forţei pe clapă, dozând această forţă după comanda auzului interior.

V.2.A.e. Acţiunea aparatului pianistic mic în emisia sunetului la pian

Ne vom ocupa în continuare de celălalt element al mecanismului de pârghii prin care se transmite forţa gravitaţională clapelor pianului, şi anume oasele metacarpiene şi degetele, cu articulaţiile corespunzătoare.

Să analizăm în primul rând ce se întâmplă la nivelul articulaţiei complexe care este poignet-ul.

Din capul locului, din poziţiile posibile (cu variante bineînţeles) ale poignet-ului:

Scanned with OKEN Scanner

– uşor ridicat prin flectarea palmei pe antebraţ;

– în prelungirea antebraţului (cu palma în unghi de cca. 160°– 170°, cu el deci aproape în linie dreaptă, poziţie pe care o vom numi de extensie normală, şi care mai permite diverse variante prin abducerea sau aducerea palmei);

– în extensie maximă (cu poignet-ul în jos – această din urmă poziţie prezintă certe inconveniente prin: a) căderea punctului de aplicaţie a forţei antebraţului sub nivelul claviaturii, ceea ce solicită un efort suplimentar al degetelor în rezistenţa lor la un corp atârnat de ele (dacă braţul este liber şi mai „greu"; dacă braţul este uşor, în această poziţie nu e posibil tonusul, şi se crispează şi cotul); b) căderea centrului de greutate, a cotului, cu totul în afara razei de acţiune asupra claviaturii, în cazul când lăsarea poignet-ului jos este însoţită şi de formarea unui unghi ascuţit între braţ şi antebraţ; c) necesitatea măririi şi a forţei aplicate clapelor, prin împingeri suplimentare; d) împiedicarea parţială a realizării pronaţiei şi supinaţiei din cauza suprasolicitării muşchilor antebraţului în poziţia de extensie maximă.

Poziţia cu poignet-ul în extensie normală este foarte avantajoasă în multe cazuri, aducând palma şi degetele în prelungirea liniei de acţiune a antebraţului, şi folosind pentru aceasta şi mobilitatea palmei faţă de antebraţ prin mişcări laterale de abducere şi aducere.

Poziţia cu poignet-ul flectat este avantajoasă în unele cazuri, însă nu aşa cum se practică de obicei, în legătură cu micşorarea unghiului de flexie între braţ şi antebraţ, pe degetele mai lungi, 2 şi 3 în mişcări de adaptare, sau chiar în cântat în general, ci în legătură cu necesitatea, în unele poziţii, de a aduce sau abduce palma şi de a folosi cu această ocazie şi o pronaţie sau o supinaţie a antebraţului.[76]

[76] Aşa cum am mai arătat, palma abdusă este, în poziţie de cântat la pian, cu înclinarea palmei spre degetul 1; adusă – spre degetul 5.

Scanned with OKEN Scanner

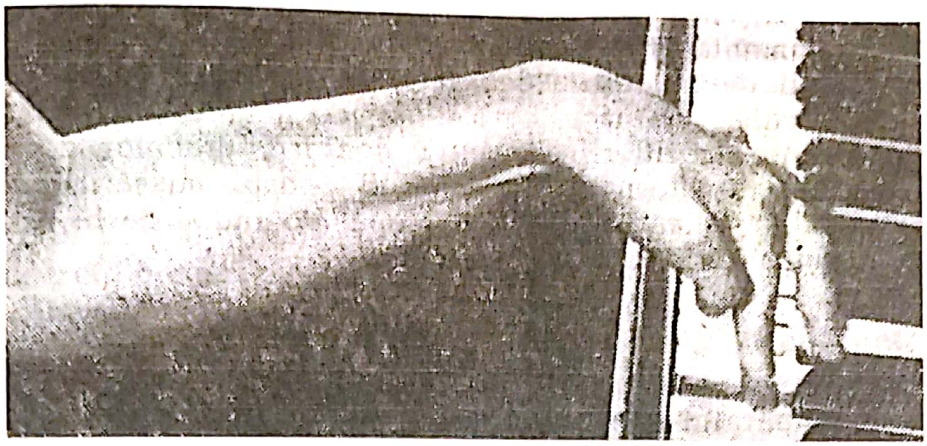


Fig. 18

De pildă, *Studiul în do minor*, op. 25, nr. 12 de Chopin necesită, la mâna dreaptă, anteducerea lateral opusă (în faţa corpului) a braţului pe începuturile arpegiilor, în registrul grav. Pentru a da forţa degetului 1, care este şi mai scurt, antebraţul va sta în fracţiunea de secundă înaintea emisiei într-o pronaţie normală, urmând *să cadă prin rotaţie* în pronaţie maximă pe degetul 1. Această pronaţie solicitând însă, în respectiva poziţie, destul de mult muşchiul antebraţului şi o aducere pronunţată a mâinii faţă de antebraţ, pianistul poate folosi flexia poignet-ului pe antebraţ ca un mijloc de ridicare a centrului de greutate a acestei porţiuni a aparatului pianistic, folosind apoi acţiunea forţei gravitaţionale pentru a realiza pronaţia fără efort muscular. Această flexie este avantajoasă şi în momentul emisiei, deoarece în poziţia de anteducţie lateral opusă a braţului (în faţa corpului), pronaţia maximă nu se poate realiza decât cu poignet-ul puţin flectat şi mâna adusă (deci flexia va avea un caracter mai pronunţat în dreptul osului radius, pe latura stângă a mâinii drepte, ca un element, ajutător al pronaţiei).

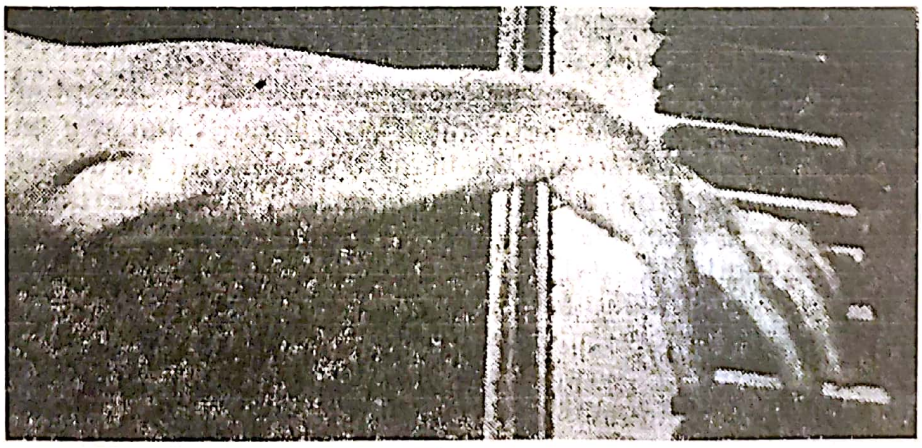


Fig. 19

Scanned with OKEN Scanner

După cum vedem, flectarea poignet-ului reprezintă un mijloc în plus de a mobiliza unul faţă de altul segmentele aparatului pianistic, respectând însă o condiţie esenţială: păstrarea segmentului antebraţ-palmă pe cât posibil într-un acelaşi plan orizontal, care să permită, transmiterea forţei gravitaţionale mai departe spre claviatură şi să permită acţiunea, de maximă importanţă, a degetelor în dozarea sonorităţii. În cazul descris mai sus, unghiul de flexie nu se înscrie într-un plan vertical, ci *foarte uşor* oblic, flexia fiind combinată cu o aducţie a palmei şi o pronaţie a antebraţului. Degetul foloseşte şi valorifică în emisie forţa oferită de braţ, după un mecanism pe care îl vom studia în continuare. Flexia palmei pe antebraţ utilizată uneori incorect în combinaţie cu micşorarea unghiului de flexie între braţ şi antebraţ (vezi fig. 18) se produce într-un plan vertical, ceea ce are, de obicei, ca urmare o pierdere a forţei gravitaţionale, o punere în dificultate a degetului de a doza sonoritatea, şi deci preluarea conducerii mişcărilor de către braţ, care descrie diverse „bucle" pe pian, fără a doza însă sonoritatea sunet de sunet după un înţeles muzical, pe criterii de funcţionalitate.

Deseori, rezolvarea unei formule muzicale, cum este arpegiul (cu raporturile de frecvenţă între fundamentală, terţă, cvintă cu desfăşurarea lui pe diverse registre, cerând diverse timbruri), se transformă într-o reţetă de mişcări ondulatorii ale braţului, ca şi cum unica problemă ar reprezenta-o doar deplasarea aparatului pianistic cât mai lin din punctul de vedere al unghiurilor, al cotiturilor, al dificultăţilor puse de inegalitatea ca lungime a degetelor, a trecerii degetului 1. E drept, experienţa arată că mişcările line sunt în genere favorabile obţinerii unei sonorităţi omogene, fără asperităţi; ele nu garantează însă redarea unor evenimente muzicale de la sunet la sunet şi mai ales capacitatea de a le reevalua cu fiecare nouă execuţie – problemă fundamentală în interpretarea creatoare – ca să nu mai vorbim de faptul că luate numai în sine izolat, nu rezolvă nici dificultatea tehnică, nefavorizând acţiunea fiecărui deget în parte.

Or, după cum vom vedea în cele ce urmează, există anumite mecanisme de combinare a activităţii aparatului pianistic mare cu activitatea degetelor, care oferă asemenea posibilităţi şi care folosesc supleţea (inclusiv a poignet-ului) ca un mijloc şi nu ca un scop. În aceste cazuri, flexia apare ca una; din componentele

Scanned with OKEN Scanner

mişcării, alături de abducţia sau aducţia palmei, de pronaţia sau supinaţia antebraţului, în favoarea preluării forţei furnizate de gravitaţie de către fiecare deget în emisia sunetului corespunzător.

După ce am văzut, de principiu, care sunt poziţiile posibile ale poignet-ului, să analizăm mai amănunţit ce se întâmplă în cazul când vrem să transmitem în continuare către clape, prin intermediul palmei şi degetelor, forţa furnizată – datorită gravitaţiei – de braţ şi antebraţ. Pentru simplificare, vom analiza cazul poziţiilor celor mai comode, care solicită extensia normală a poignet-ului.

Pentru a înţelege mai bine ce se întâmplă atunci când degetul – care a stat *relativ* relaxat (cu tonus minimal) înaintea emisiei – îşi începe acţiunea (impulsul nervos) asupra clapei, va trebui să facem o deosebire între legăturile braţului şi antebraţului cu degetele *care nu cântă* la un moment dat, alcătuind un lanţ cinematic deschis, şi legăturile braţului şi antebraţului cu degetul (sau degetele) *care pune în mişcare clapa* la un moment dat, alcătuind un lanţ cinematic închis. Înainte de a cânta – şi în orice moment în afara celui când el acţionează clapa – orice deget alcătuieşte cu restul aparatului pianistic un lanţ cinematic deschis: la nivelul mâinii, muşchi extensori, prin contracţii uşoare, de valoarea tonusului normal, susţin un segment al ei faţă de celălalt, le împiedică să „atârne", sub acţiunea gravitaţiei.

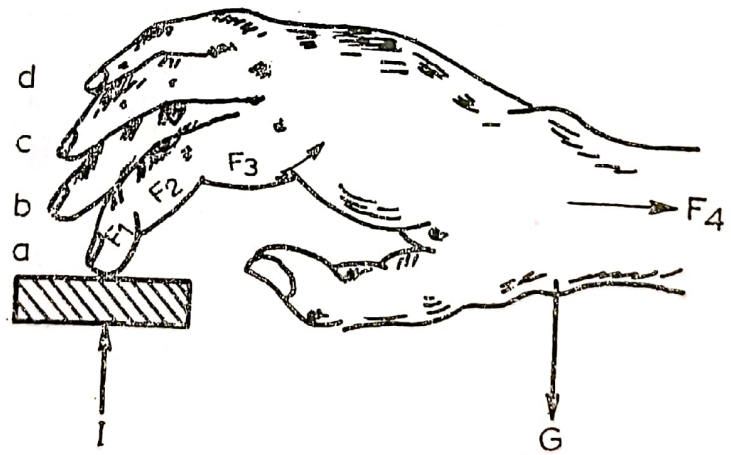


Fig. 20 a) deget care alcătuieşte cu restul aparatului pianistic un lanţ cinematic închis;
b, c, d) degete care alcătuiesc cu restul aparatului pianistic lanţuri cinematice deschise. G = forţa gravitaţiei; I = forţa inerţiei clapei; F1, F2, F3, F4 = forţa de tracţiune a flexorilor care valorifică acţiunea forţei gravitaţionale şi împiedică intrarea segmentelor în extensie, unul faţă de altul.

Scanned with OKEN Scanner

Chiar dacă aparatul pianistic se sprijină cu o foarte mică greutate pe clapa precedentă, menţinând-o în echilibru static (deci flexorii antebraţului pe braţ, precum şi muşchii abductori, de pildă, îşi reduc *puţin* activitatea de susţinere), această acţiune nu se răsfrânge asupra palmei: ea rămâne susţinută într-o *extensie* normală şi nu e lăsată să se flecteze pe antebraţ, să „atârne", atrasă de forţa gravitaţională. Acest lucru prezintă o deosebită importanţă pentru evitarea unor mişcări suplimentare ale poignet-ului (balansarea lui în sus şi în jos) cu prilejul emisiei fiecărui sunet.

După cum vom vedea, el îşi păstrează aceeaşi poziţie şi în emisie – poziţie care favorizează transportul de energie de la braţ la clapă, datorită însă acţiunii *contrare*, de astă daltă, a *muşchilor* flexori.

Din figurile 21 şi 22, vedem cum degetele, în cursa lor cu clapa, adică în fracţiunea de secundă ce precedă intrarea lor într-un lanţ cinematic închis cu braţul (la capătul cursei clapei), beneficiază de mişcarea de rotaţie a antebraţului transmisă mai departe şi palmei, şi care le aduce pe o traiectorie circulară (foarte scurtă la nivelul lor) în atingere cu clapa.

În mişcările de cădere a aparatului pianistic (prin rotaţii combinate ale segmentelor sale), muşchii cu inserţia pe omoplat şi claviculă care susţineau braţul, precum şi cei cu inserţia pe braţ, care susţineau antebraţul, şi-au încetat pentru o fracţiune de secundă activitatea (total sau parţial după forţa necesară în cântat, deci în orice caz sub tonusul obişnuit). Articulaţiile umărului şi cotului în această fracţiune de secundă au gradul maxim de libertate posibilă. Poignet-ul, pentru a favoriza transmiterea mişcării în direcţia necesară, creează o legătură prin tonus muscular (sau în caz de mişcări de adaptare, prin contracţii de slabă tensiune) între antebraţ şi palmă. Degetele au un tonus normal care le prepară pentru momentul următor, al atingerii clapei. (Trebuie o anumită experienţă în aprecierea acestui tonus normal, spre a nu ajunge la un „supra-tonus" sau „sub-tonus".)

Scanned with OKEN Scanner

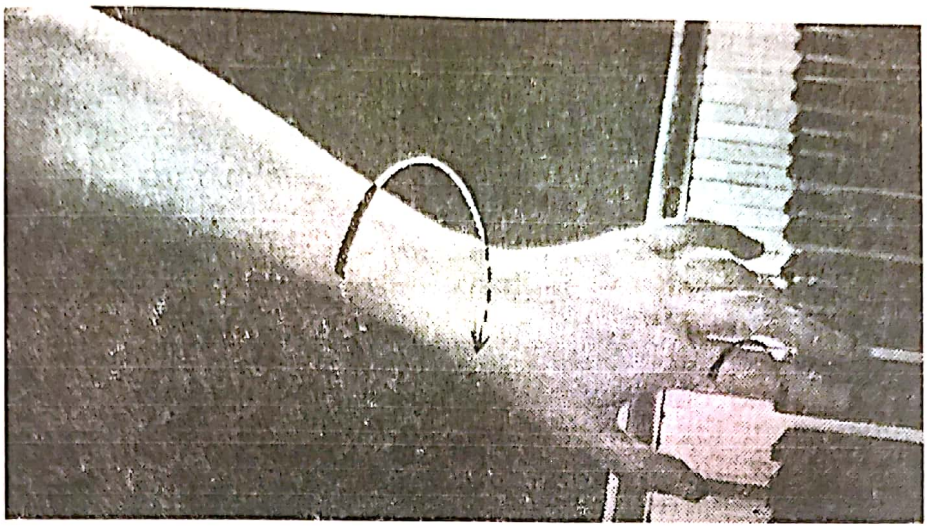


Fig. 21

Degetul 1, formând un lanț cinematic închis cu restul aparatului pianistic, menține în echilibru static clapa. Pentru a favoriza acționarea clapei următoare cu degetul 2, acesta – după impulsul care îi aduce ultima falangă (vârful) la suprafața clapei – își combină acțiunile cu brațul sau antebrațul: brațul are o imperceptibilă „cădere" prin rotație din abducție în adicție, iar antebrațul, o imperceptibilă rotație din pronație spre supinație; în acționarea clapei, degetul va avea o ușoară mișcare contrară acelor de ceasornic, de sus în jos (deci nu pe o traiectorie verticală dreaptă, ci ușor circulară). În acest moment se va manifesta în aparatul pianistic mic o forță interioară exercitată de flexori, care favorizează dislocarea clapei sub efectul forței gravitaționale. (Fig. 21.)

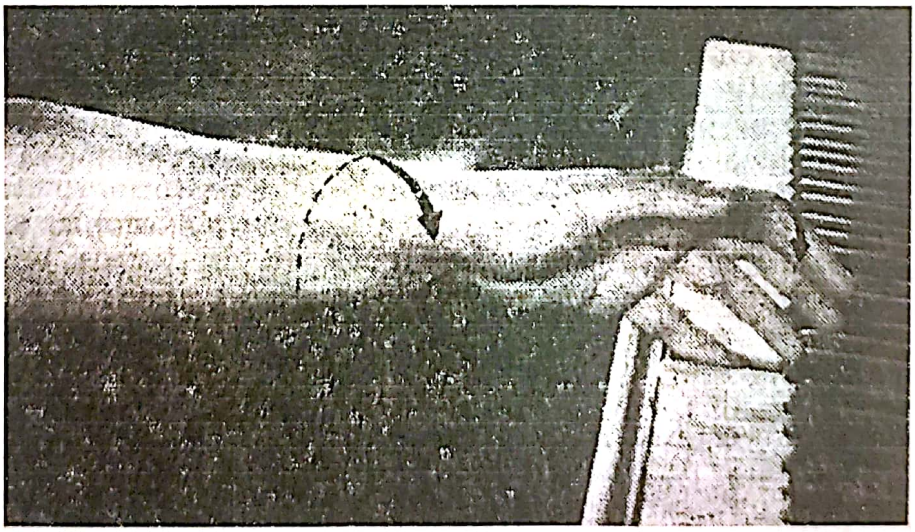


Fig. 22

Scanned with OKEN Scanner

În fig. 22, degetul 5 este cel care menţine în echilibru static clapa. După impuls, braţul şi antebraţul se vor roti imperceptibil în sensul acelor de ceasornic, degetul acţionând clapa cu o mişcare circulară.

Toate acţiunile premergătoare emisiei (momentul dintre două emisii consecutive) au o durată relativ mai mare (1/15 sec – 1/5 sec aprox.) în funcţie şi de tempo. În studiu, în tempo-uri rărite, durata lor se măreşte, spre deosebire de cea a momentului emisiei, care, indiferent că este vorba de studiu sau de execuţie reală, îşi păstrează absolut toate caracteristicile, inclusiv durata extrem de scurtă a producerii lor.

Odată cu începerea acestui din urmă moment, al emisiei, deci al închiderii lanţului cinematic între degetul care emite şi restul aparatului pianistic, au loc schimbări în funcţionarea *unora* din segmentele acestuia. Muşchii care susţin braţul şi, respectiv, antebraţul îşi încetează total sau parţial activitatea de susţinere, fenomen care nu este vizibil, el desfăşurându-se pe o fracţiune (de ordinul sutimilor) de secundă; în ce priveşte aparatul pianistic mic, este necesară întărirea articulaţiilor interfalangiene, a celor de la palmă şi a poignet-ului, timp de o fracţiune de secundă (mişcări de tensiune rapidă), din momentul punerii în mişcare a clapei, pe durata cursei ei, până la obţinerea sunetului.

Această contracţie este necesară, deoarece segmentele respective tind să intre în extensie unele faţă de altele, sub acţiunea, pe de o parte, a greutăţii braţului de sus în jos, pe de altă parte, a forţei de inerţie a clapei, de jos în sus (fig. 20).

Rezistenţa articulaţiilor şi deci păstrarea – între diferitele segmente – a unor unghiuri favorabile transmiterii forţei în clape *este asigurată de contracţia flexorilor*, ca agonişti, împiedicând intrarea segmentelor respective în extensie unele faţă de altele. Aşadar, *scopul* activităţii musculare diferă complet în cazul lanţului cinematic închis faţă de cel deschis; diferă de asemenea timpul de desfăşurare a mişcării, valoarea contracţiilor, grupurile musculare şi direcţia de aplicare a forţei. Arătăm aceasta pentru înţelegerea mai clară a faptului că „pregătirea" pentru emisie priveşte numai procesele psihice auditive interioare şi nicidecum „pregătirea" musculară a mâinii, încordarea ei înaintea momentului emisiei,

Scanned with OKEN Scanner

întrucât în momentul emisiei lor lucrează cu totul alți mușchi și cu totul cu alte scopuri decât în momentul dinaintea emisiei.

În momentul emisiei propriu-zise, sensul de aplicare a forței musculare, durata contracției și în general sistemul de acționare a degetelor și palmei trebuie să fie în concordanță cu sistemul de mișcare a aparatului pianistic mare, care face posibilă folosirea gravitației – fără încordări și împingeri suplimentare. Or, caracteristic pentru folosirea forței gravitaționale în cântat, prin liberări și nu prin eforturi musculare, este faptul că ea aduce aparatul pianistic la un moment dat și *doar pentru o fracțiune de secundă* pe o traiectorie favorabilă punerii în mișcare a clapei. După acest moment, mușchii aparatului pianistic mare își reiau tonusul, pentru a-și susține segmentele. Dacă acțiunea forței gravitaționale și-ar continua efectul, fără ca vreo forță musculară să i se opună, brațul total relaxat ar cădea de pe clape.

Părerea pe care unii pianiști și-o creează, că brațul ar putea să rămână cu „greutatea" sprijinită în pian (ceea ce ar însemna că forței gravitaționale nu i se mai opune tonusul muscular, ci anumite acțiuni ale mușchilor, care „împing" greutatea brațului în clape *și după emisie)*, se bazează pe o „iluzie" chinestezică. Aceasta duce la reprezentări motorice greșite. Am explicat într-un capitol anterior că dacă brațul este ridicat și susținut în aer prin tonusul muscular, el „pare" ușor, și totuși (nefiind crispat) greutatea lui e „disponibilă" și poate fi folosită în emisie; am demonstrat în cursul prezentului capitol că această acțiune de folosire a greutății brațului este posibilă numai la un moment dat, într-o fracțiune de secundă, când mișcarea capătă o direcție favorabilă acționării clapei. Dar există și părerea greșită că greutatea brațului poate fi folosită numai atunci când pianistul o resimte ca atare, adică depune un efort întreit, atât în ridicarea segmentelor aparatului pianistic, cât și în lăsarea lor spre pian, nu prin relaxare, ci prin înfundări, împingeri etc. În acest caz, în ridicarea brațului, mușchii care lucrează ca antagoniști (de pildă extensorii antebrațului pe braț) efectuează mai mult decât un simplu control și o gradație a contracției flexorilor, îngreunându-le efectiv acțiunea (din cauza unor reprezentări greșite asupra a ceea ce înseamnă „a cânta cu greutatea brațului"). La fel, în cădere, în lăsarea brațului în pian, în loc să se folosească acțiunea gravitației ce intervine de îndată ce se produce relaxarea mușchilor ce susțin segmentele aparatului pianistic,

Scanned with OKEN Scanner

această acţiune este „îngreunată", complicată: prin acţiunea tensionată a extensorilor şi intrarea flexorilor pe post de antagonist, se „împiedică liberarea cu uşurinţă necesară a unui segment faţă de altul; chiar dacă se cedează în cele din urmă forţei gravitaţionale, aceasta se produce cu eforturi mari. (Să ne închipuim mişcarea de coborâre a halterelor, care – justificat, din cauza greutăţii lor prea mari – cere o mişcare extrem de gradată, dificilă dar necesară în acel caz.) E clar că la pian asemenea mişcări nu-şi găsesc justificarea decât în impresia greşită că numai astfel se poate acţiona cu braţul greu. Sigur că activitatea degetelor va trebui să răspundă şi ea acestui gen de folosire a braţului în emisie, ceea ce ar complica şi mai mult lucrurile: cântatul devine greoi, exprimarea anevoioasă şi deformată, virtuozitatea nerealizabilă.

Pe noi ne interesează însă, în degete, *natura contracţiilor* care răspund mişcărilor celor mai eficiente şi economicoase de rotaţie combinate descrise mai înainte, şi care folosesc cu adevărat forţa gravitaţională în spiritul economiei de efort, a unor posibilităţi în plus oferite auzului de a-şi realiza intenţiile creatoare, fără amprenta muncii manuale pe clape.

Este vorba de o modalitate în care folosirea gravitaţiei este posibilă, şi utilă scopurilor expresive.

Aşadar, momentul când aparatul pianistic poate beneficia de forţa gravitaţională în acţionarea clapei, este extrem de scurt: această caracteristică determină şi trăsăturile contracţiilor musculare ale *mâinii şi degetelor*, care trebuie să valorifice acţiunea forţei gravitaţionale „din zbor", într-o fracţiune de secundă. În fracţiunea de secundă când aparatul pianistic este adus pe traiectoria favorabilă punerii în mişcare a clapei, *muşchii flexori ai degetelor şi ai palmei pe antebraţ* vor trebui să dezvolte o forţă de tracţiune de la segmentele inferioare spre cele superioare ale aparatului pianistic mic, exercitată de la fiecare segment superior asupra celui inferior (aşa cum am arătat, mai există în afară de muşchii intrinseci ai mâinii şi cei ai antebraţului, care „trag" falangele degetelor spre antebraţ); aceasta pentru a împiedica intrarea în extensie a segmentelor mâinii unul faţă de altul.

Mecanica, în clasificarea forţelor după punctul lor de aplicaţie, de acţiune, plasează *acest gen de forţe în categoria forţelor interioare*, care se manifestă în *interiorul unui corp*, sau între

Scanned with OKEN Scanner

segmentele unui sistem de corpuri, spre deosebire de forţele exterioare care se manifestă prin acţiunea unui corp asupra altuia exterior lui. (A nu se confunda cu noţiunile din biomecanica de forţe interne – de exemplu, contracţia musculară, pârghiile osoase – şi de forţe externe – de exemplu, gravitaţia, inerţia – clasificare făcută după criteriul provenienţei forţelor – dinăuntrul organismului omenesc sau din afară. O forţă internă, cum e cea musculară, poate acţiona asupra altui corp, exterior organismului omenesc, prin împingere, lovire etc., şi în acest caz va fi o forţă cu acţiune exterioară. Forţa musculară din mână şi degete, care este în concordanţă cu sistemul de mişcare al aparatului pianistic mare ce face posibilă folosirea gravitaţiei fără încordări şi împingeri, este o forţă interioară. Folosirea consecventă a gravitaţiei nu e posibilă în condiţiile folosirii în exterior, în acţiuni asupra clapelor a forţei musculare din mână şi degete.) Aşa cum am spus, şi cum vom mai vedea de altfel, există o strânsă condiţionare între „auzul creator" şi acest gen de tehnică, asemenea contracţii musculare fulgerătoare neavând nimic comun cu mişcări voluntare, greoaie, ci reprezentând reacţii motorii la stimuli auditivi foarte puternici.

Deci nu este indiferent faptul dacă forţa contracţiei musculare din mână se manifestă ca o forţă exterioară sau ca o, forţă interioară, ca o forţă care „munceşte" pe claviatură, sau o forţă care operează asupra propriilor segmente: opţiunea pentru una sau alta din aceste forme de manifestare ale forţei musculare din mână şi degete reprezintă o opţiune pentru o concepţie tehnică – aceea care, bazată pe efort, duce la oboseală şi eficienţă mică – sau alta, diametral opusă, care rezolvă, cu randament problemele exprimării muzicale; o opţiune pentru un mod de a „face muzica" sau altul. În cazul unei interpretări creatoare şi artistice, construirea muzicii în momentul execuţiei în auzul interior anticipativ implică producerea mişcării de redare ca o reacţie motorie spontană la stimuli auditivi, la desfăşurarea în auzul interior a piesei cu toată interpretarea ei.

Pentru a corespunde ca schemă logică desfăşurării gândirii muzicale, tehnica trebuie să permită stăpânirea mecanismului de dozare cu finețe, bazat pe impuls nervos, a lucrului mecanic aplicat clapelor, trebuie să evite mişcările laborioase şi ticluite, munca fizică pe claviatura, şi să folosească forţele externe ca gravitaţia şi inerţia.

Scanned with OKEN Scanner

Or, după cum am arătat, există un sistem de mişcări ale aparatului pianistic mare, care face posibilă folosirea gravitaţiei fără încordări, şi împingeri, şi căruia îi corespund în *mod necesar* un anumit sistem de acţiuni musculare la nivelul aparatului pianistic mic. Forţa musculară pe care se bazează acest sistem de acţiuni este o *forţă interioară*.

Rolul mâinii şi degetelor în emisie este deci de a dezvolta o forţă interioară, aplicată cu ajutorul muşchilor de unele segmente ale sale asupra, altora, prin tracţiune. Aplicarea acestor forţe *asupra propriilor segmente* fereşte pe acestea de a dobândi poziţii nefavorabile în momentul când aparatul pianistic mare, sub efectul gravitaţiei, tinde să pună în mişcare clapele. Forţa musculară dezvoltată în degete *nu trebuie să acţioneze* deci, aşa cum s-ar putea crede, *de sus în jos asupra clapelor în exterior*, ci asupra propriilor segmente, *de jos în sus* mâna devenind prin aceasta un transportor adecvat al energiei furnizate de aparatul pianistic mare sub acţiunea forţei gravitaţionale.

Direcţiile de aplicare a forţelor sunt aceleaşi în momentul menţinerii clapei în echilibru static după emisie: doar valorile lor sunt mult mai mici, degetele revenind la contracţii de tip tonus, şi braţul fiind lăsat cu o greutate foarte mică pe clapă, atât cât e necesar menţinerii ei coborâtă.

Înţelegerea fenomenelor petrecute în emisie prezintă o deosebită importanţă pentru analizarea senzaţiilor chinestezice resimţite de pianist şi dezvoltarea la acesta a capacităţii de discriminare între un mod de emisie ce răspunde cerinţelor de dozare a auzului şi unul în care predomină reprezentările eforturilor manuale. Găsim astfel şi explicaţia teoretică a senzaţiei considerate deosebit de importantă în pianistică de unii profesori ca Godovski, dascălul eminentului pedagog rus H. G. Neuhaus, că degetul nu trebuie să simtă efortul de sus în jos asupra clapei, ci să resimtă cum clapa îl loveşte de jos în sus. Godovski obişnuia să spună că el consideră sugerarea acestei senzaţii ca suficientă pentru a găsi cheia ce asigură reuşita tehnicii pianistice. Acesta este şi motivul pentru care repetăm recomandarea de a folosi explicaţiile teoretice oferite aici doar ca o orientare pentru înţelegerea diferitelor fenomene care au loc în momentul execuţiei pianistice. Folosirea în practică a lor nu se va face urmărind pas cu pas desfăşurarea unor mişcări ca după reţetă, cu un control al

Scanned with OKEN Scanner

conştientului asupra lor. Vom căuta de altfel să expunem în capitolul următor şi senzaţiile chinestezice ce însoţesc procesele descrise aici, modul cum pot fi controlate de interpret şi trecute cât mai rapid în domeniul reacţiilor motorice inconştiente obţinute la comanda auzului.

Să revenim cu câteva precizări în ce priveşte acţiunea degetelor în emisie, pentru a preveni acţiunile incorecte.

Acţionarea cu forţa musculară a mâinii ca forţă exterioară, aplicată clapei de sus în jos reprezintă o concepţie tehnică ce nu permite legarea mişcărilor de auz ca un răspuns spontan comenzilor acestuia. Aceasta pentru că se porneşte de la aplicarea de către fiecare segment superior a unei forţe asupra celui inferior. Or, greutatea proprie a mâinii fiind destul de mică, această forţă exercitată, de pildă, de către falanga a doua asupra ultimei falange, de către prima asupra falangei a doua, şi de către palmă asupra primei falange, *nu poate proveni din greutate*, nu poate fi obţinută prin efectul gravitaţiei. Ea va trebui în mod necesar să fie obţinută prin împingeri, adică prin crearea unor puncte de tensiune şi rezistenţă musculară în articulaţiile superioare, mergând până în cot şi umăr. În schimb, în concepţia tehnică expusă de noi există într-adevăr o acţiune de sus în jos, dar obţinută prin gravitaţie – şi deci nu prin eforturi, nu prin împingeri – şi la nivelul aparatului pianistic mare, care poate oferi o forţă mare sub acţiunea gravitaţiei. Ea nu-şi poate face efectul asupra clapelor decât dacă aparatul pianistic mic va *prelua rolul de transportor al energiei*, dezvoltând o forţă de tracţiune interioară asupra propriilor degete. În cazul însă că în musculatura aparatului pianistic mic ar apărea tendinţe de continuare a acţiunii începute de braţ – în aceeaşi direcţie – şi de aplicare a unor forţe exterioare de sus în jos asupra clapelor, s-ar pierde libertatea braţului şi beneficiul forţei gravitaţionale, ar apărea apăsările, împingerile. Acest lucru s-ar resimţi negativ în expresivitate, în firescul frazei; nu se pot realiza dozaje fine, diferenţieri agogice subtile, o paletă coloristică bogată, efectul de cantabilitate în lipsa unei coordonări între acţiunile degetelor şi braţului. Combinarea acţiunilor segmentelor aparatului pianistic mare (sub efectul gravitaţiei) şi a acţiunilor aparatului pianistic mic (de aplicare a unei forţe interioare asupra propriilor segmente) are o durată foarte scurtă (reacţia motorie la un stimul auditiv); ea permite însă dozarea lucrului mecanic,

Scanned with OKEN Scanner

efectuat asupra clapei cu o extremă finețe, datorită educării unei predispoziții a mâinii de a evalua și compara greutăți (barognozia); deși din punct de vedere mecanic palma și degetele constituie doar un transportor de energie, din punct de vedere nervos, informațional, ele (și în special ultima falangă a degetelor) joacă un rol deosebit de important. Punerea în mișcare a clapei cu o anumită forță (provenită de la aparatul pianistic mare sub efectul gravitației) dă naștere în clapă la o forță *egală*, dar de *sens contrar* (forța ei de inerție). Aceasta este resimțită în primul rând și cu deosebită finețe în ultima falangă, a fiecărui deget (care astfel „cântărește" forța aplicată de braț), determinând mărimea și viteza contracției flexorilor, care se vor opune intrării, în *primul rând a acestei falange* în extensie față de următoarea. Senzațiile chinestezice resimțite cu prilejul aplicării diferențiate a greutății brațului, la nivelul articulațiilor degetelor, în special a articulației dintre ultimele falange, dau loc, cu timpul, pe scoarță la comparații, evaluări din ce în ce mai diferențiate în legătură cu sonoritățile obținute; apare treptat capacitatea vârfului degetului de a trimite informații restului aparatului pianistic asupra greutății ce trebuie „lăsate" pentru a traduce cât mai exact sonoritatea anticipată mental. Este vorba despre așa-zisa conexiune inversă anticipativă (care pe baza unor experiențe anterioare explorează acțiunile viitoare ale unui sistem și furnizează informații privind particularitățile noii secvențe ce trebuie parcursă).

În acest proces de evaluare a greutății brațului de către vârf joacă un rol important experiența audio-chinestezică asupra momentului apariției sunetului în raport cu coborârea rapidă a clapei. Datorită mecanismului pianului, lovirea coardei de către ciocănel se petrece înainte de terminarea cursei clapei. Dorința de a obține un anumit sunet duce – în cazul unei tehnici corecte – imediat după ce auzul de control a perceput obținerea sunetului, la inhibarea fulgerătoare a contracțiilor musculare din degete, odată cu reinstalarea tonusului de susținere a segmentelor aparatului pianistic mare. Chiar dacă din cauza inerției sale, degetul își continuă mișcarea până la epuizarea cursei clapei, aceasta nu mai are viteza inițială a atacului, degetul fiind deja relaxat și brațul ușor: zgomotele adiționale – care apar când se „cântă pe fundul clapei" – sunt mult reduse și este în mod deosebit pusă în valoare rezonanța sunetului.

Scanned with OKEN Scanner

În afară de rezultatul sonor imediat (obținerea pe calea cea mai adecvată, fără reprezentări greșite ale sunetului dorit și micșorarea zgomotelor adiționale), această trăsătură a emisiei este extrem de importantă pentru realizarea condiției de a avea brațul ușor și suplu între momentele de emisie, de a te mișca cu ușurință, prompt și firesc pe claviatură. În caz contrar, lovirea cu forță până în fund a clapei presupune o prelungire a timpului cât brațul este greu, o întârziere a emisiei următoare, îngrădind astfel și posibilitățile de virtuozitate.

Încă o condiție de extremă importanță pentru realizarea combinației de mișcări analizată în acest capitol o constituie demarcația foarte precisă în timp a momentului de întâlnire a acțiunilor brațului și ale degetului față de starea de tonus dintre emisii. Este necesar ca, până în momentul extrem de scurt al impulsionării clapei, cele două principale segmente ale aparatului pianistic să-și efectueze fiecare mișcările preliminare specifice, perfect coordonate în timp, însă fără a se influența reciproc din punct de vedere mecanic. (Segmentele aparatului mic și ale aparatului mare pianistic trebuie să aibă acțiuni cât mai independente pentru a putea colabora perfect într-o unitate funcțională, fără pierderi (de energie și de informație.)

Mușchii care susțin brațul și care își încetează pentru o fracțiune de secundă susținerea, își vor coordona – la comanda stimulului auditiv – acest moment de relaxare cu acțiunea degetului de impulsionare a clapei, întâlnirea acțiunilor celor două grupuri de segmente ale aparatului pianistic se poate produce fulgerător și cu maximă precizie datorită acțiunii independente a degetului care *pleacă prin impuls* spre clapă și al cărui vârf transmite informații privind momentul atingerii clapei, provocând cedarea mușchilor în lăsarea greutății brațului.

Ne mai rămâne să vedem ce trăsături trebuie să aibă această acțiune preliminară a degetului în emisie pentru a îndeplini aceste condiții: trebuie să ținem seama de faptul că momentul intrării în funcțiune a mușchilor flexori, care conferă degetului rezistență în emisie, *nu poate fi pregătit muscular*; am arătat că forța interioară dezvoltată de mușchi asupra falangelor degetelor trebuie – pentru a se instala fulgerător – să fie precedată de o stare de „relaxare" a degetelor, de o susținere a falangelor între ele și față de palmă cu o *contracție a extensorilor de valoarea minimă a tonusului*. Dacă

Scanned with OKEN Scanner

această contracţie nu ar fi extrem de mică, nu ar fi posibilă schimbarea promptă a grupurilor musculare, intrarea în acţiune în *emisie a muşchilor cu acţiune inversă, a flexorilor*; aceştia acţionează o dată pentru realizarea impulsului şi apoi încă o dată în punerea în mişcare a clapei, făcând degetele să reziste la acţiunile gravitaţiei şi ale forţei de inerţie a clapei care tind să le aducă în extensie maximă.

Impulsul, acţionarea degetului printr-o singură contracţie scurtă, de slabă tensiune, aplicată într-un singur punct constituie un moment foarte important pentru coordonarea acţiunii degetului cu a braţului; el permite ca odată cu atingerea clapei de către un deget necondus, netensionat muscular, braţul să fie informat asupra momentului exact când trebuie să-şi aducă contribuţia greutăţii în punerea în mişcare mai departe a clapei. În ce constă această singură şi scurtă contracţie? Pentru degetele 2–5, prima falangă este impulsionată – antrenând şi celelalte falange în această mişcare –, de la articulaţia cu osul metacarpian corespunzător; pentru degetul 1, este impulsionat osul metacarpian corespunzător de la punctul lui de articulaţie cu oasele carpiene în poignet, antrenând cele două falange ale sale. Natura fizic-mecanică a acestei mişcări este asemănătoare cu aceea a impulsionării unui obiect şi a „proiectării" lui neînsoţit de alte contracţii musculare pe restul traseului, *folosind o forţă externă, inerţia*. Degetul este aşadar proiectat, impulsionat din articulaţia arătată, ca o minge, spre clapă. Contracţia musculară care acţionează în momentul impulsului prima falangă (falanga de lângă palmă a degetelor 2–5 şi osul metacarpian corespunzător degetului 1) este o contracţie – deşi rapidă – dar de slabă tensiune. Activitatea musculară la nivelul celorlalte falange – atât în momentul extrem de scurt al impulsului, cât şi în timpul coborârii lor spre clapă, antrenate de falanga impulsionată – are valoarea unui tonus minimal. Coborârea degetului spre clapă are loc pe traiectorii foarte scurte, vârful lui coborând în acest timp de la înălţimi variind între aproximativ 1 cm până la 1 milimetru deasupra clapelor. (În orice caz, nu e necesară impulsionarea degetului de la mari înălţimi deasupra clapei; articularea exagerată, cu degete conduse muscular pe toată traiectoria deplasării lor, ar transforma mişcarea într-o altă acţiune inadecvată.) Trebuie înlăturată şi prejudecata că în legato, degetul trebuind să cânte de

Scanned with OKEN Scanner

la suprafaţa clapei, ar trebui înfundat lent, controlat muscular pe toată durata coborârii clapei; impulsul poate avea diferite viteze, poate avea în legato viteze mai mici, după cum şi în căderea braţului muşchii pot ceda mai lent sau mai puţin lent. (În principiu, mişcările braţului nu numai în adaptare, ci şi în emisie, nu trebuie să fie bruşte, pentru a nu da naştere la sonorităţi neomogene.) Esenţial pentru impuls este faptul că, nebazându-se pe o contracţie continuă, permite o mare independenţă în acţiunile atât ale degetelor faţă de braţ, cât şi ale braţului faţă de degete; numai astfel este posibilă o combinare a acţiunilor acestor segmente prin „întâlnire" şi nu printr-o acţiune în „bloc". Rezistenţa degetelor şi a poignet-ului, dobândită fulgerător în momentul contracţiei, permite valorificarea şi dozarea extrem de diversă a efectelor forţei gravitaţionale, obţinerea unei palete coloristice bogate, redarea cu finețe a unor imperceptibile fluctuaţii agogice.

Desigur că un pianist experimentat sau foarte talentat poate obţine asemenea dozaje chiar în cazul folosirii unor contracţii continue ale degetelor pe traiectoria deplasării clapei; chiar în aceste cazuri însă, pianistul respectiv va avea dificultăţi în redarea nedeformată şi cu uşurinţă a frazei, în virtuozitatea de calitate şi va plăti totul cu o oboseală foarte mare.

Cu alte cuvinte, rezolvarea apropierii degetului de clapă, prin *impuls*, fără contracţii musculare continue, este indisolubil legată de modul de emisie ce foloseşte efectul gravitaţiei asupra aparatului pianistic mare şi combinarea acţiunilor acestuia cu forţa interioară dezvoltată de degete în momentul acţionării clapei.

Ar fi imposibilă dozarea fină a travaliului mecanic în deplasarea clapei, fără separarea din punct de vedere mecanic a acestei acţiuni de tot ce o precedă, chiar şi cu o miime de secundă. Întâlnirea fulgerătoare a acţiunilor degetului cu acţiunile braţului şi antebraţului nu ar fi posibilă în condiţiile unei stări de contracţie continuă în degete. S-a constatat, de altfel, că legăturile corecte ale centrilor motori cu auzul fac să dispară multe din problemele puse de „lipsa de forţă" la unii interpreţi. Explicaţia stă şi în faptul că momentul extrem de scurt de contracţie musculară în degete, ca o reacţie motorie la stimulii auditivi, porneşte dintr-o *relaxare precontracţională* (interpretul neefectuând „munca fizică" la propriu, pe claviatură, ci răspunzând cu minimum de efort unor comenzi auditive).

Scanned with OKEN Scanner

În condiţiile unui cântat cu contracţii musculare continue, muşchiul capătă o vâscozitate. „Aşa cum explică acest lucru Farfel, cu cât muşchiul este mai vâscos, cu atât viteza maximă de contracţie este mai mică, şi invers, cu cât muşchiul este mai puţin vâscos, cu atât se poate dezvolta o viteză mai mare. De aici se poate trage învăţătura practică de a aştepta cât mai relaxat momentul de explozie."[77]

Ca să parafrazăm autorul, putem spune că: de aici se poate trage învăţătura că forţa mai mare – şi în genere *forţa necesară anume la un moment dat* – nu se obţine făcând mişcări voluntare laborioase, cheltuind cât mai multă energie fizică pe pian, ci aşteptând în stare de tonus momentul comenzii auditive care va *declanşa* fulgerător reacţii motorii caracterizate prin *contracţii musculare de foarte scurtă durată*; în aceste condiţii de relaxare precontracţională, ele vor asigura forţa anume necesară interpretului la un moment dat.

Efortul de anticipare a discursului muzical în reprezentări în momentul execuţiei se constituie într-un lanţ de stimuli ce vor declanşa reacţii motorii adecvate. Condiţionarea între desfăşurarea mişcărilor şi stimulii ce le comandă este o condiţionare în dublu sens: desfăşurarea corectă a operaţiilor de gândire muzicală care dau claritate imaginii mentale constituie o condiţie a unei reuşite tehnice; dar şi invers, anumite trăsături fizic mecanice ale mişcărilor ca acelea descrise – folosirea forţelor externe, economia de efort, timpul extrem de scurt al duratei contracţiei musculare în impulsionarea clapei permit o legătură bună între auz şi motoric şi favorizează dezvoltarea capacităţii gândirii muzicale creatoare; aceasta, pe de o parte, datorită corespondenţei între schemele logice ale muzicii în reprezentări, şi ale sistemului de gradare fină a forţelor şi a momentului exact al emisiei în tehnică, pe de altă parte, datorită faptului că sistemul de mişcări arătat se pretează eliminării cât mai rapide a caracterului voluntar al mişcărilor, favorizează circulaţia influxurilor nervoase pe căile sistemului extrapiramidal[78],

---

[77] Baciu, Clement C. *Op.cit.*, p. 536.

[78] Sunt cunoscute în patologia sistemului nervos cazuri de leziuni, care duc la imposibilitatea mişcării voite a muşchilor zigomatici (ai zâmbetului). La

Scanned with OKEN Scanner

mişcările nefiind un scop în sine, ci doar reacţii motorii la stimulii auditivi.

Pianistul care are deprinderea de a gândi cu sunete, de a croi fraze coerente, logice, pentru care lumea sonoră nu reprezintă un amalgam haotic de elemente disparate, ci un limbaj bazat pe relaţii semnificative între sunete, şi care dispune de deprinderi motorii bazate pe aceeaşi schemă logică, acest pianist are o siguranţă, un echilibru în cântat.

Auzul de control contribuie în acest caz la sentimentul de siguranţă, atât în perioada studiului unei piese, cât şi în momentul execuţiei în concert. În cazul unei astfel de tehnici, rolul auzului de control nu este numai, cum se crede uneori, de a observa imperfecţiunile şi de a determina pe interpret să încerce din nou şi din nou alte soluţii – ceea ce are un caracter prea întâmplător şi nu duce la fixarea unor legături nervoase sistematice.

Dacă tehnica se potriveşte ca organizare schemei logice a desfăşurării gândirii muzicale, ea răspunde cât mai fidel auzului interior, în acest caz, dacă totuşi auzul de control apreciază rezultatul sonor real obţinut ca nesatisfăcător, atunci este aproape sigur faptul că operaţiile de gândire muzicale au fost deficitare şi nu au pus în relaţii destul de justificate logic sunetele, sau că imaginea muzicală, conturul în timp al sunetelor nu au fost concepute cu destulă claritate. Imediat ce auzul interior este solidificat mai viu, imediat ce concentrarea nervoasă în această direcţie creşte, motoricul fiind deprins să răspundă fidel, execuţia se va îmbunătăţi.

Aşadar, auzul de control, în cazul unui interpret cu deprinderi sistematice de gândire muzicală şi de redare tehnică, reprezintă un stimulator şi un mecanism corector complementar auzului interior, bazat pe conexiune inversă, ajutând la menţinerea concentrării nervoase, pe tot parcursul execuţiei.

---

provocarea unei stări care atrage în mod involuntar această mimică expresivă, bolnavul zâmbeşte, ceea ce demonstrează posibilitatea de inervare a aceloraşi muşchi pe o altă cale nervoasă care nu este lezată, legată de mişcări involuntare, spontane, aceea a sistemului extrapiramidal.

Scanned with OKEN Scanner

V.2.B. Emisia unor sunete întrerupte prin diverse goluri de sonoritate

Am analizat până acum mecanismul emisiei în poziţia „sprijinit pe clape", caracteristică unor sunete neîntrerupte prin pauze sau alte goluri de sonoritate. În ce priveşte emisia sunetelor întrerupte prin diferite goluri de sonoritate, ea se sprijină pe mecanisme asemănătoare (atât pe planul proceselor auditive interioare, cât şi pe cel al sistemului de gradare a forţelor în traducerea imaginilor interioare).

Din punct de vedere psihologic, este necesară aceeaşi desfăşurare în reprezentări a muzicii, golul de sonoritate respectiv (pauze, respiraţii, întreruperi prin staccato, non legato etc.) fiind urmărit interior în desfăşurarea lui – modul de întrerupere a sunetului şi de legare a lui cu sens de respectivul gol de sonoritate, modul cum se instalează, din acesta, sunetul următor, totul ducând la comandarea exact a momentului ridicării degetului de pe clapă şi a dozajului adecvat.

În ce priveşte mişcările, golul de sonoritate corespunde momentului de susţinere cu braţ uşor (descris de noi cu prilejul studierii pârghiilor osoase şi a acţiunii tonusului muscular, în susţinerea segmentelor aparatului pianistic împotriva gravitaţie).

Acest moment, când diferitele segmente joacă rolul unor pârghii de gradul III, face parte aici din suita de mişcări obligatorii; el înlocuieşte momentul de echilibru static pe clape din secvenţa de mişcări proprie redării sunetelor neîntrerupte; ca şi momentul de echilibrare statică a clapelor, acest moment de suspendare este urmat de diferite mişcări de adaptare (cu tensiuni musculare slabe) pentru momentul următor, de punere în mişcare a clapei – eventuale apropieri de clapă, schimbări de unghiuri între segmentele aparatului pianistic, aşezarea centrului de greutate în poziţia cea mai prielnică etc.

Emisia prezintă trăsături asemănătoare cu emisia din poziţia „sprijinit pe claviatură": mişcarea preliminară a degetului – impulsul – şi întâlnirea acţiunilor flexorilor degetelor cu acţiunea de relaxare a muşchilor care susţin braţul şi antebraţul, începând din momentul atingerii clapei şi pe cursa ei (forţa musculară interioară aplicată asupra propriilor segmente ale mâinii pentru a-i

Scanned with OKEN Scanner

asigura acesteia rezistenţă în aplicarea asupra clapei a forţei furnizate de braţ).

Aceste două tipuri de rezolvări ale emisiei (pentru sunete neîntrerupte şi pentru sunete întrerupte prin goluri de sonoritate) – comandate, după cum am văzut, de auz – se bazează pe mecanisme comune, esenţiale, de traducere a relaţiilor sonore imaginate auditiv, în sunete vii ale pianului. Această traducere se face prin dozarea adecvată a forţelor aplicate clapelor şi prin răspunsul prompt al motoricului la comanda auditivă, permiţând fine diferenţieri agogice. Vorbind despre aceste rezolvări „în termeni de mişcări", nu trebuie să le înţelegem descriptiv: ele nu sunt cantitativ aceleaşi de la piesă la piesă, nu sunt mişcările particulare anume ale rezolvării unei anumite probleme tehnice, ci sunt mecanismul intim de traducere, de exprimare a oricărei gândiri muzicale; acest mecanism permite însă diversificarea mişcărilor în ce priveşte aspectele lor particulare (viteză, forţă, direcţie, amplitudine etc.) după caracterul pieselor, al frazelor, după stil, tempo sau scriitură. Vom regăsi în fiecare caz particular *aceleaşi mecanisme esenţiale de rezolvare a diferitelor momente*; singurul moment pentru care există două variante posibile în funcţie de caracterul continuu al înlănţuirii sau cu întreruperi prin gol de sonoritate este momentul de după emisie. El se rezolvă fie prin menţinerea clapei în echilibru static, fie prin acţiunea de susţinere a fiecărui segment al aparatului pianistic, de către cel superior, prin contracţii de valoarea tonusului muscular, fără fixarea vreunei articulaţii; momentul de adaptare, de alegere a poziţiei celei mai prielnice pentru centrul de greutate se rezolvă, şi într-un caz şi în altul, după aceleaşi criterii pe care le-am arătat, cu deosebire că în cazul sunetelor neîntrerupte, poziţiile necesare pentru viitoarea emisie vor trebui căutate printre cele posibile în condiţiile menţinerii unui deget sprijinit pe clapă.

Momentul emisiei cuprinde *aceleaşi acţiuni* (impulsul degetului şi coordonarea atingerii clapei cu momentul relaxării muşchilor ce susţin braţul şi antebraţul; şi momentul extrem de important al dozării forţei ce poate fi obţinută prin întâlnirea acţiunilor aparatului pianistic mare cu ale aparatului pianistic mic, din clipa atingerii clapei şi pe durata cursei ei până la obţinerea sunetului).

Scanned with OKEN Scanner

Respectarea mecanismului acestor secvenţe favorizează desfăşurarea acţiunilor musculare în momentul emisiei ca o *reacţie motorie la stimulii auditivi*, indiferent de particularităţile de poziţie şi de amplitudine ale mişcării ce vor apare în soluţionarea diferitelor cazuri particulare.

Vom descrie pentru exemplificare modul de rezolvare a câtorva cazuri particulare, care, prezentate în modurile obişnuite de catalogare a problemelor tehnice, au apărut ca având problematici total diferite. Vom încerca să demonstrăm că rezolvarea lor se obţine în virtutea unui principiu unitar. Cazurile respective reprezintă doar multiplele faţete ale aceluiaşi mecanism de traducere a imaginii muzicale mentale.

V.3. General şi particular în tehnica pianistică

În cele ce urmează vom încerca să arătăm – referindu-ne la câteva cazuri particulare – că sub aspectele diverse ale acestor cazuri, mecanismul diferitelor secvenţe în emisie rămân aceleaşi, fiind diferite doar problemele de conţinut expresiv, combinaţiile sonore ce le vor traduce cel mai adecvat şi deci combinaţiile de energie folosite.

Vom începe de la un caz care ni se pare a ilustra cel mai bine acest lucru.

Octave non legato în tempo-uri rapide şi intensităţi mari

În cele mai multe cazuri, dublarea la octavă, în tempo-uri rapide în forte, a unor fraze ale discursului muzical este legată de un retorism, de o bravură în expresie, de necesitatea de a mări efectul de percuţie şi de rostogolire vijelioasă (în anumiţi parametri în funcţie de natura piesei, de stil etc.).

Se ştie, şi am încercat să o demonstrăm şi noi în capitolele de faţă, că punerea pe primul plan a problemei de expresivitate ridicată de un pasaj duce şi la rezolvarea problemelor tehnice.

Mai ales în ce priveşte octavele, această regulă trebuie însă foarte bine înţeleasă şi aplicată.

Trebuie evitată cu orice preţ legarea directă a caracterului, a conţinutului expresiv – de mişcări, în înţelesul eronat ce se dă deseori legăturii dintre tehnică şi expresie. Spuneam într-un capitol

Scanned with OKEN Scanner

anterior (vezi partea I, cap. 3) că una din deficiențele ivite în procesul interpretării se datorează faptului că informația, în trecerea de pe un cod pe altul, pleacă influențată de suportul ei anterior și deci deformată. În cazul pe care îl discutăm aici (al octavelor în pasaje de bravură), prelucrarea informației la nivelul semantic, formarea unor *reprezentări* în care sunetele exprimă *caracterul vijelios, de bravură*, poate influența codul tehnic, făcând ca *mișcările să se desfășoare cu o agitație motorică*, determinând mărirea amplitudinii lor, eforturi suplimentare. Aceasta duce la oboseală și la nereușita pasajului prin crispare și mișcări inutile.

Doar organizarea mentală a sunetelor, gruparea lor funcțională sunt acelea care pot și care trebuie să determine în reacția motorie – prin mecanismele arătate anterior – anumite cheltuieli de energie diferențiate, obținându-se rezultate sonore bogate, diferențiate dinamic și agogic.

Ideea de bravură, de retorism, de patos exploziv, transpusă direct – fără „traducerea" corespunzătoare – într-un fel de agitație motorică, de energie fizică cheltuită neorganizat, va duce în cazul multor interpreți la crearea unor false probleme, a unor prejudecăți privind dificultățile ce trebuie învinse.

Înainte de a analiza problema rezolvării expresive, cu sens, a octavelor datorită încadrării lor în mecanismele secvențelor amintite, și care permit traducerea imaginilor interioare, credem că este util să lămurim anumite aspecte privind prejudecățile și falsele probleme ridicate de octave.

Problema forței. Dorința de a obține un sunet „mare", o sonoritate amplă în octave, duce deseori la folosirea improprie a aportului aparatului pianistic mare. Cu cât pianistul are mai multă „voință", entuziasm, dar mai puțină concentrare nervoasă pe operații de gândire muzicală, el va folosi brațul în mișcări conștiente, voluntare, laborioase, repetând un șir de mișcări alternative de sus în jos, de la umăr, cot sau poignet, după cum crede că îl vor servi în sonoritatea dorită.

Am arătat în capitolele anterioare că orice acțiune a unor mușchi într-un sens este dublată de acțiunea de control a mușchilor antagoniști. Brațul, ca orice corp care ascultă de legile mecanicii, este supus inerției. Odată pornită o mișcare într-o direcție, în sus

Scanned with OKEN Scanner

sau în jos, ea tinde să continue în această direcţie; muşchii antagonişti însă vor intra reflex în acţiune pentru a lupta împotriva inerţiei şi a neutraliza efectele mişcării, în momentul în care s-a obţinut efectul sonor. Cu cât vom acţiona braţul cu mai multă putere „voită", muşchii antagonişti vor fi supuşi la eforturi mai mari şi mai prelungite; în viteze mari ei nu vor avea timp să se mai decontracteze după fiecare acţiune, şi se va instala crisparea.

În schimb, dacă, prin comenzi auditive, vor fi declanşate reacţii motorii în care se va folosi forţa gravitaţională (nu împingerea voită) combinată cu acţiunea forţei interioare din degete (care le dă doar rezistenţă dar nu caută să acţioneze *ea* clapele), mişcările alternative sus-jos ale braţului vor fi mult reduse. Pasajul va rămâne de dificultatea doar a unei tehnici zise „de degete".

Fiecare emisie va fi însoţită de reinstalarea – pentru o fracţiune de secundă – a tonusului muscular, neutralizarea mişcărilor nemai trebuind să se facă prin contracţii violente şi prelungite.

Acest sistem permite şi combinarea şi reducerea mişcărilor: folosirea poziţiilor dobândite odată cu deplasarea laterală (de exemplu, în game coborâtoare sau suitoare, aducând centrul de greutate astfel încât să permită punerea în mişcare a clapelor *de la suprafaţa lor).*

Problema forţei mai este legată de o prejudecată: în momentul emisiei unui sunet, în loc să se facă în linişte mişcările de adaptare necesare emiterii sunetului următor, mâna este aruncată rapid (ca o smucitură, ca o zvâcnitură) spre clapa respectivă. O intuiţie greşită „speră" în obţinerea forţei prin această mişcare. Or, am văzut că energia cinetică pe care o va avea clapa şi mecanismul respectiv al pianului în momentul lovirii coardei este egală cu lucrul mecanic efectuat de aparatul pianistic pe *traiectoria deplasării* clapei. Acesta se dozează, cum am văzut, prin dozarea greutăţii braţului, prin valorificarea acestei acţiuni la nivelul degetelor, pornind dintr-o stare de linişte, de decontracţie (mecanism comun în emisie pentru toate aşa-zisele „feluri de tehnică – de degete, de braţe – de acorduri, de octave, precum şi în legato").

Mişcările de adaptare trebuie să aibă deci cu totul altă viteză de desfăşurare (lent, liniştit) decât mişcarea din momentul emisiei

Scanned with OKEN Scanner

propriu-zise (rapidă şi adesea invizibilă, desfăşurându-se pe traiectorii foarte scurte). Pornirea în viteză, agitat, mai ales amplificând mişcarea pe verticală, încă înaintea emisiei, duce la efecte contrare, punându-se în acţiune multe grupuri musculare, antagoniştii căutând involuntar să frâneze mişcarea prea rapidă şi necontrolată: în acest caz, exact pe traiectoria deplasării clapei, forţa ajunge frânată, pianistul nu mai dispune de ea, nu o poate doza. Chiar dacă unii pianişti cu condiţii anatomice deosebite (mână mare) şi foarte dotaţi, reuşesc să rezolve problema octavelor chiar şi în stare de crispare, nu putem spune decât că excepţia confirmă regula şi nu poate constitui un model pentru toţi.

Problema extensiei. O altă prejudecată care viciază formarea unei reprezentări motorice adecvate este legată de ideea că executarea unor intervale mari, fie melodice, fie armonice, deci şi a octavelor, este dificilă şi din cauza palmei întinse. (Mai ales pentru cei cu mâini mici.) Pianistul face un efort suplimentar pentru a întinde palma, când ea ar putea să stea, de fapt, în această poziţie prin contracţii de foarte slabă tensiune. (Muşchiul prea contractat are tendinţa să strângă palma, ducând la un efect contrar, făcând mâna mai necuprinzătoare.) Totodată, această prejudecată împiedică folosirea corectă a activităţii degetelor în emisie. Degetul 1 şi 5 (sau 4) trebuie să aibă forţă datorită funcţionării flexorilor – după principiul arătat, al aplicării unei forţe interioare; aceasta valorifică pentru fiecare deget în parte efectul forţei gravitaţionale obţinut prin combinarea acţiunilor degetului cu ale braţului. Pentru fiecare deget, complexul falange, osul meta-carpian corespunzător, poignet-ul – până în punctul de joncţiune cu antebraţul – trebuie să alcătuiască un transportor de energie şi să reziste acţiunii forţei gravitaţionale aplicate de sus în jos şi forţei de inerţie a clapei de jos în sus. Această rezistenţă este a *fiecărui deget în parte* şi *nu trebuie* suplimentată, confundată cu forţa pe care ar primi-o prin crisparea palmei şi întărirea lui în legătură cu degetul opus. Este greşită reprezentarea că degetul 1 îşi primeşte puterea de la palmă, de la contracţia, odată cu el, a degetului 5, alcătuind un ax fix de-a curmezişul palmei. O asemenea reprezentare asupra mişcării, în emisie este legată de acea reprezentare incorectă a momentului, premergător emisiei ca un moment de intensă pregătire musculară. Or, în momentul când aparatul pianistic constituie un lanţ cinematic deschis şi ar trebui ca singura acţiune musculară să fie

Scanned with OKEN Scanner

cea de susţinere a segmentelor prin tonus (asigurat de muşchii *extensori* ai degetelor), instalarea unor contracţii puternice încă din aer împiedică în momentul emisiei schimbarea acţiunii extensorilor cu aceea a flexorilor; în loc să se producă – din starea de tonus – contracţia flexorilor care acţionează asupra propriilor segmente şi permit în schimb folosirea cu efect a gravitaţiei, degetele gata crispate sunt incitate să acţioneze voluntar asupra clapelor; ele nu mai pot să răspundă liber şi spontan cu fineţe comenzilor auditive.

Aparatul pianistic acţionează ca un bloc nediferenţiat şi „bate" clapele ca şi cum ar bate covoare, ca şi cum scopul lui ar fi de a produce o serie de lovituri asupra pianului. Auzul se inhibă, deoarece întreg acest mecanism nu este favorabil traducerii vreunei comenzi, astfel încât „iese ce se poate".

Poate că există şi în cazul acesta excepţii, pianişti care, în condiţiile arătate mai sus, să-şi rezolve problemele muzicale prin anumite particularităţi proprii de funcţionare, ele însă nu pot constitui o regulă.

Problema degetului 1. Pasajele de octave – ca şi alte duble note sau pasaje care folosesc în mod repetat degetul 1 – necesită o atenţie specială în aplicarea principiilor de emisie amintite. Degetul 1, deget puternic, dar folosit de obicei în mişcări de opozabilitate, de prehensiune (apucare), nu este solicitat la pian ca în activităţile în care îşi arată el obişnuit abilitatea. Din această cauză pot apărea reprezentări motorice greşite, de *acţionare a lui odată cu palma întreagă sau cu antebraţul.* Acestea au dus chiar la teoretizări – cu recomandări de a se lucra octavele din poignet, din cot, din umăr, precizându-se că mişcarea reală nu e niciuna din aceste trei; pasajul studiat în felul arătat ar avea şanse să reuşească prin faptul că pe scoarţă s-ar produce o „sinteză" între acestea şi o combinaţie a mişcărilor cu participarea mai mare când a unuia, când a altuia din segmente, după nevoi. Aşadar, se mizează pe capacitatea intuiţiei de a selecta ceea ce e esenţial şi important din mai multe aspecte particulare date, lucru despre care am mai vorbit că are loc uneori – dar foarte rar!

În cele mai multe cazuri însă, din păcate, apare acţiunea de aplicare pe clape a unei forţe exterioare, de împingere a clapei. Or, aşa cum am arătat, folosirea forţei gravitaţionale fără împingeri e

Scanned with OKEN Scanner

condiționată de independența în acțiuni – din punct de vedere mecanic – a aparatului pianistic mare față de cel mic; iar capacitatea degetelor și a poignet-ului de a rezista, în momentul punerii în mișcare a clapei, la acțiunile celor două forțe de sens contrar – gravitația și forța de inerție a clapei – este condiționată de lipsa unor contracții preliminare, de *rezolvarea apropierii degetului de clapă prin impuls*, nu prin contracții continue.

Acest lucru poate fi mai bine observat în așa-zisa „tehnică de degete". În cazul octavelor însă, folosirea repetată a degetului 1, și uneori a degetului 5, tinde să mascheze fenomenul în ce are el esențial și comun cu alte mișcări în pianistică; într-adevăr, impulsionarea degetului 1 are loc din punctul de articulație a osului metacarpian cu oasele carpiene din poignet, spre deosebire de celelalte degete care sunt impulsionate din articulația primei falange cu osul metacarpian. Din cauza acestei particularități, posibilitățile articulației respective aproape nu sunt luate în seamă. Există tendința de a se acționa degetul 1 în bloc cu palma sau chiar cu antebrațul. Or, realizarea apropierii lui de clapă *prin impuls*, și nu prin efort muscular voit, și declanșarea căderii brațului odată cu atingerea clapei de către deget, dă posibilitatea obținerii unei forțe mari și a unor deplasări rapide pe claviatură prin combinarea unor mișcări foarte mici.

Accelerația pe care a avut-o brațul în cădere, relaxarea fulgerătoare și totală a mușchilor care îl susțineau, impactul brațului pe clape prin întărirea fulgerătoare a degetelor, posibilă numai ca urmare a impulsului, acestea dau forță octavelor. Acțiunea corectă a degetelor servește și diferențierii octavei superioare de cea inferioară, prin combinații diferite cu brațul. Aceste acțiuni ale degetelor sunt coordonate cu căderea brațului (nu se produce, de pildă, o impulsionare a degetelor din palmă în condițiile unui braț fixat la cot, care rămâne suspendat în continuare). Acest gen de emisie se pretează legării ei de o comandă auditivă; la rândul ei, această comandă favorizează caracterul spontan al răspunsului motoric ce asigură promptitudinea, firescul și economia pe care nu le au decât mișcările așa-zise „involuntare".

Putem spune, așadar, că rezolvarea octavelor non legato este o variantă a emisiei cu sunete, întrerupte prin goluri de sonoritate (aici golurile fiind abia perceptibile). Secvențele mișcării vor fi aceleași.

Scanned with OKEN Scanner

Pentru a elimina nu numai teoretic, ci şi practic prejudecăţile arătate, este bine să se execute în studiu pasajul de octave cu *două* mâini, cu toate dozajele necesare, atât pe orizontală, cât şi pe verticală între cele două sunete ale octavei. (Recurgând întâi la o rezolvare mai uşoară a pasajului, se stimulează formarea unei imagini auditive desprinse de dificultăţile tehnice. La rândul ei, clarificarea imaginii stimulează soluţia tehnică corectă.)

Prin scoaterea în evidenţă a octavei superioare obţinem octave strălucitoare însă nu prea pline; timbrul devine mai grav şi sonoritatea mai consistentă dacă este destul de plină şi octava inferioară. Dacă este necesară o sonoritate foarte plină şi strălucitoare, ea se obţine de la o gradaţie dinamică în sus – chiar pentru sunetele de pe timpi slabi – prin diferenţieri mai mari de la acest nivel în sus, între sunetele pe orizontală ale octavei superioare şi o sonoritate plină şi omogenă la octava inferioară. (Lucru care nu ar fi posibil dacă nu ar exista acţiuni independente ale fiecărui deget, prin impuls şi dozarea greutăţii braţului.)

În orice caz, un auz bun, ajutat de o tehnică corespunzătoare, va combina pe două planuri orizontale, independente ca mecanism de dozaj, sunetele din octava superioară şi sunetele din octava inferioară.

Trebuie să atragem atenţia asupra faptului că octavele de mare brio (ca de pildă în *Concertul în si bemol minor* de Ceaikovski) necesită – în ce priveşte mişcările de adaptare – poziţii ale centrului de greutate, nu numai ale aparatului pianistic, dar şi ale torsului, din care, prin „căderi" *pe traiectorii foarte scurte* să obţină forţe foarte mari. Odată cu rotaţia din umăr a braţului, se va da drumul şi trunchiului, lateral, pe traiectorii foarte mici, imprimând astfel o viteză mărită căderii braţului. Odată cu deprinderea de a-şi reprezenta interior fragmente mai mari ale pasajului, mişcările de adaptare sunt şi ele, prin asociere, anticipate pentru mai multe sunete consecutive, ducând la anumite simplificări, combinări, îndulciri ale unghiurilor, mişcările nemaifiind efectuate din aproape în aproape.

Efectul de percuţie – martellato se realizează cu acelaşi mod de emisie; doar că în dozarea sunetelor se urmăreşte în mod deliberat o anumită incisivitate, percutare a sunetului, cu semnificaţie expresivă, care dacă este comandată de auz, duce la o

Scanned with OKEN Scanner

execuţie folosind strictul necesar de forţă. La comanda auzului, mâna va reacţiona cu o viteză mai mare decât de obicei, lovind clapa; este necesară însă păstrarea aceleiaşi scheme logice a mişcării (adaptare, impulsul degetului coordonat cu eliberarea braţului, întâlnirea fulgerătoare a acţiunilor lor) care permite producerea acesteia ca o reacţie motorie la comanda auzului.

Este locul aici să precizăm că efecte ca acela de percuţie, de sunet „alb", „fără expresie", de sens „mecanic", de desfăşurare monotonă, monocromă, nu implică nicidecum lipsa unor intenţii creatoare, a unei prezenţe auditive vii, a unor operaţii logice muzicale. Ceea ce se urmăreşte în aceste cazuri nu este sistarea trimiterii către ascultător a unui mesaj, ci trimiterea unui mesaj care să semnifice şi să sugereze, prin mijloace de exprimare artistice, stările omului în faţa unor astfel de fenomene. Redarea caracterului de intransigenţă a unor desfăşurări sonore mecanice, cu o metrică implacabilă, sau sugerarea scurgerii monotone a timpului în lipsa parcă a unei prezenţe umane pun în faţa interpretului sarcini artistice dintre cele mai dificile, de înţelegere a unor fenomene estetice complexe, de posedare a unui meşteşug rafinat. În acelaşi fel, în teatru, interpretarea rolului unui om prost sau insensibil cere interpretului mari calităţi de inteligenţă şi sensibilitate pentru trăirea, pentru imaginarea respectivelor stări şi trăsături. Acest lucru face ca reflectarea artistică să nu fie: o redare naturalistă a realităţii, ci să poarte încărcătura afectivă a modului cum omul gândeşte despre această realitate.

În interpretarea muzicală, pianistul va trebui să-şi organizeze în auzul interior croiala sunetelor, adecvată redării acestor stări, fără prejudecata că sunetele ar trebui să se succeadă într-adevăr identice, nediferenţiate.

Am făcut această paranteză spre a arăta necesitatea pentru interpret de a răspunde cu mijloace tehnice adecvate necesităţilor muzicale şi în cazul unor structuri în aparenţă mai puţin expresive. Nimic în muzică nu se petrece în afara unor procese expresive, în afara dorinţei de a reda anumite intenţii concepute interior. Aparenţa de inexpresivitate – care duce uneori la confuzii – nu este legată de inexistenţa unor intenţii sau de inexistenţa unor procese de exteriorizare, de redare a ei. „Lipsa de expresie", „execuţia mecanică", „sunetul alb" nu-şi au loc decât ca efect expresiv, trebuie să fie doar traducerea unor intenţii artistice de a sugera, de a

Scanned with OKEN Scanner

exprima aceste stări. În realitate deci, sunetul va fi comandat într-un anume fel, va fi dozat faţă de alt sunet etc., ceea ce necesită mecanisme tehnice de redare la fel de perfecţionate ca şi pentru oricare alte intenţii expresive.

Problema legato-ului nu a fost nici ea scutită de anumite prejudecăţi. S-a discutat mult în trecut despre obţinerea legato-ului ideal, prin înfundarea lentă a clapei cu braţul greu. Acest procedeu s-a transformat cu trecerea timpului într-o reţetă care ducea la legarea directă a „simţirii legato-ului" de anumite mişcări, reducând importanţa reprezentării auditive a legato-ului.

Se nesocotea – în necunoştinţă de cauză – independenţa informaţiei faţă de codurile ei, deformându-se procesul de trecere a informaţiei de pe codul sonor cu sunete legato (din reprezentări auditive), pe un cod tehnic capabil să traducă această informaţie adecvat. În loc să se dozeze în acest cod energiile cu promptitudine, spontan, pentru a răspunde necesităţilor de fină dozare a dinamicii şi agogicii, mişcările îşi pierdeau caracterul obiectiv, deveneau „sensibile, blânde, îndulcite", după simţirile ce trebuiau exprimate. Sunetul înfundat, mat, fără viaţă, fără culoare, emis mereu cu aceeaşi mişcare lentă care nu permitea fine diferenţieri dinamice şi timbrale, şi nu punea în valoarea structura şi sensul muzicii, nu a mai corespuns idealului sonor al deceniilor ce au urmat începutului veacului XX.

Şcoala psihologică a combătut aprig ideea posibilităţii modificării sunetului pianului prin anumite caractere particulare ale mişcării, ideea reflectării expresiei în mişcări. A apărut teoria auzului creator.

Totuşi, mai există opinii privind faptul că legato-ul s-ar obţine printr-un mod special de emisie, prin înfundarea lentă a clapei şi apoi prin ţinerea ei apăsată încă un timp după emisie. Această rămăşiţă a vechii şcoli anatomo-fiziologice mai apare în cazurile de lipsă a unui ţel sonor suficient de conturat în legătură cu structura, cu datele obiective ale textului; urmărindu-se o omogenitate a sunetelor, se mai caută uneori obţinerea ei printr-o rezolvare manuală; aceasta duce la exagerări, la monotonie, la lipsă de diversitate în sonoritate, la inhibarea auzului creator.

În realitate, soluţia care să ofere motoricului posibilitatea de redare a legato-ului stă în: 1. conturarea foarte precisă a imaginii

Scanned with OKEN Scanner

auditive interioare, cu sunete legato, omogene ca dinamică, cu profiluri dinamice diferenţiate după structura metro-ritmică, punând în valoare şi mersul intervalic ascendent sau descendent, structurile melodice, armonice etc., 2. în redarea ei printr-un mecanism bazat pe reacţii motorii la aceşti stimuli auditivi, mecanism de dozare a energiilor care să traducă corespunzător imaginea dorită în sunetul real şi 3. în evitarea sau reducerea la minimum a eventualelor goluri de sonoritate.

Astfel, diferitele procese esenţiale exprimării la pian vor da loc în pasaje legato (necesitând o omogenitate şi o cantabilitate în frază) la următoarele senzaţii: în momentul menţinerii clapei în echilibru static, greutatea braţului este lăsată numai atât cât e necesar pentru a contrabalansa forţa dezvoltată de clapă; braţul este susţinut prin tonus muscular şi pianistul are senzaţia de braţ uşor (nicidecum înfundat, apăsat în clapă); sunetele trebuind să fie destul de apropiate ca tărie, va fi necesară aplicarea unor energii foarte fin diferenţiate de la o clapă la alta. Având în vedere că formula energiei cinetice este $\frac{m \cdot v^2}{2}$ şi că viteza îşi face efectul la pătrat, orice schimbare importantă de viteză, gradarea în principiu a sunetelor cu ajutorul numai a unor viteze diferite de atac, va duce la diferenţieri prea mari între sunete, la distrugerea impresiei de legato.

Am arătat, vorbind despre folosirea forţei externe gravitaţionale, că un mijloc *controlabil senzorial* de dozare a energiilor îl reprezintă dozarea greutăţii braţului, însă nicidecum prin afundări lente ale clapelor, care nu permit chiar deloc diferenţierea vitezei, sunetele apărând monotone, necolorate; este aşadar necesară transformarea energiei potenţiale – din braţul suspendat – în diferite valori ale energiei cinetice, în funcţie de greutatea cu care va „cădea" braţul pe fiecare altă clapă, bineînţeles de la suprafaţa clapei. Impulsul – şi el dozat în anumite limite de viteză cerute de auz – premerge şi în acest caz lăsării braţului; deci întâlnirea acţiunilor degetului cu ale braţului va avea loc pe traiectorii foarte scurte, *după pornirea clapei prin impuls*. Pentru realizarea acestui lucru este extrem de necesară menţinerea tonusului în momentul premergător emisiei, spre a se obţine mişcări foarte line în deplasări şi adaptări şi posibilitatea de a doza – din aceste stări premergătoare – cu multă fineţe impulsul şi

Scanned with OKEN Scanner

contracţia flexorilor degetelor în întâlnirea acţiunii lor cu a braţului. Devine astfel posibilă realizarea unor sonorităţi apropiate dinamic, dar în acele dozaje în care auzul percepe diferenţieri timbrale şi cantabilitatea şi legato-ul frazei.

În niciun caz, mişcările de adaptare, de stabilire a poziţiei optime nu se fac prin fixare, întărire a articulaţiilor degetelor, prin luarea unui punct fix pe fundul clapei de sprijin, împingându-se în ea pentru a avea puterea de a înfunda degetul pe următoarea clapă. Dacă aparatul pianistic stă sprijinit cu o foarte mică greutate pe clapă, cu degetele necontractate, dar are o *poziţie favorabilă* producerii de travaliu mecanic asupra clapei următoare, prin cădere, *nu este nevoie de absolut nicio apăsare înainte de momentul emisiei;* siguranţa se obţine treptat, constatând că *importante sunt poziţia şi stabilitatea braţului* în sprijinirea uşoară pe clapa precedentă, stabilitate care se poate obţine şi fără apăsare.

Emisia nu dă loc la senzaţiile de ciocnire între clapă şi deget de intensitatea celor produse în pasaje strălucitoare care nu necesită un legato cantabil; nici greutatea braţului şi viteza lui în cădere nu ating valorile necesare în pasaje de mare strălucire, de virtuozitate, şi nici viteza contracţiei musculare a degetului nu dă loc la un impact de forţa celui din genul de pasaje menţionat.

Dacă în timpul execuţiei sunetele se desfăşoară cantabil şi legato în auzul interior, mecanismul de traducere a sonorităţilor în energii cinetice corespunzătoare va face sunetele pianului să apară pentru auz cu calităţi de legato, însă cu schimbări de culoare de la un sunet la altul, permiţând punerea în valoare a valenţelor expresive ale structurii operei muzicale, conform cerinţelor interpretative de astăzi în ce priveşte octavele legato sau alte formule legato, în care nu e posibilă menţinerea întotdeauna a unei clape coborâte până la emiterea sunetului următor (un acelaşi deget trebuind să emită mai multe sunete consecutiv), ele reprezintă alt caz particular al secvenţei de mişcări ce asigură traducerea imaginii auditive interioare, încă de pe poziţia sprijinit pe clape se fac mişcările de adaptare ale braţului, antebraţului, palmei pentru poziţia următoare. În momentul comenzii auditive pentru sunetul următor, degetul care este nevoit: – pentru a-l emite – să părăsească clapa precedentă, se relaxează, pentru o infimă fracţiune de secundă, complet, clapa respingându-l în sus (nu e

Scanned with OKEN Scanner

nevoie de nicio mişcare suplimentară, din poignet sau antebraţ, pentru a ridica degetul de pe clapă). Braţul şi antebraţul, într-o mişcare extrem de mică şi liniştită, se deplasează lateral – în stare de tonus – pentru a urma degetul care se îndreaptă pe suprafaţa clapei spre clapa următoare; are loc impulsul şi întâlnirea acţiunilor degetului cu ale braţului, în limitele energetice necesare. Datorită bunei funcţionări a auzului anticipativ, această deplasare are loc într-un timp extrem de scurt, permiţând şi dozarea corespunzătoare sunetului următor, astfel încât auzul auditorului nu percepe vreun gol de sonoritate.

Executarea dublelor mai pune probleme de combinare a acţiunilor segmentelor aparatului pianistic, pentru a asigura dozarea sonorităţilor cu ambele degete ce au de cântat aici trebuie ţinut seama în mod special – ca o particularitate – de mişcarea de „cădere" prin rotaţie în jurul unui ax longitudinal al antebraţului, şi care am arătat că imprimă degetelor o scurtă mişcare circulară la o tangentă verticală pe claviatură, pentru această mişcare, care vine nu vertical pe clape, ci dintr-un punct situat puţin lateral, trebuie aleasă înclinarea anume care să reprezinte o poziţie avantajoasă din care să se poată lăsa braţul cu eficienţă pe amândouă degetele ce au de cântat.

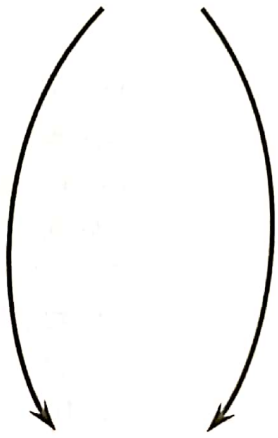


Fig. 23

De pildă, în *Studiul în sol diez minor*, op. 25 nr. 6 de Chopin, momentul de adaptare, în stare de tonus, pe degetele 1-3 pe clapele si – re *diez* (pregătind atacul clapelor *do diez – mi* cu degetele 2-4), va necesita o uşoară înclinare spre dreapta (mai ales dacă subiectul respectiv nu are degetul 4 prea lung) şi apoi o cădere prin supinaţie

Scanned with OKEN Scanner

pe clapele *do diez – mi*. Aceste poziţii sunt bune, ţinând seama de viteza de execuţie şi de sonoritatea, în general, mai delicată, cerută. Este suficientă în acest caz asigurarea unei mici curse supinaţiei prin care se va realiza căderea şi aportul braţului. Dacă ar fi nevoie de obţinerea unei sonorităţi foarte mari într-un tempo eventual mai rar, degetele 1-3 ar trebui înclinate spre stângă (antebraţul în pronaţie) pentru a avea o cursă mai mare în căderea, prin rotaţie, poignet-ul descriind un arc de cerc mai mare, din poziţia de pronaţie până la supinaţie.

Din cele arătate, putem deduce pe scurt şi particularităţile unui *pasaj de velocitate şi brio:* aceleaşi procese de sprijinire cu tonus pe clapă, găsirea în mişcările de adaptare a unor poziţii care să asigure o forţă mai mare în emisie, impactul mai puternic în emisie, diferenţieri mai mari între sunete şi nivel sonor general mai ridicat.

Este necesară înlăturarea şi aici a unor prejudecăţi: de pildă, aceea că mâna ar trebui, în game, deci în deplasarea consecutivă pe clape alăturate, să aibă mereu o aceeaşi înclinaţie în urcare, şi o altă înclinaţie, tot aceeaşi, în coborâre, că palma trebuie să stea nemişcată faţă de braţ. Cu cât avem de-a face însă cu game cu mai puţini accidenţi – în special – degetele fiind neegale, braţul nu poate avea mereu poziţiile cele mai avantajoase; deci, pentru a asigura mereu posibilitatea braţului şi antebraţului de a-şi întâlni – prin rotaţii în axa longitudinală – acţiunile cu ale degetelor, trebuie asigurate mereu noi poziţii din care să se poată efectua aceste rotaţii, chiar dacă ele sunt imperceptibile. Pentru aceasta e necesară folosirea şi a unor mişcări de abduceri şi aduceri ale palmei în momentul adaptării. Repetăm că nu trebuie confundate mişcările de adaptare cu cele ale emisiei, nici viteza de desfăşurare a unora cu viteza de desfăşurare a altora. Mişcările de adaptare sunt foarte line, pentru a nu da loc la inerţii prea mari. În schimb, cele de emisie, pentru a putea fi legate de auz, trebuie să aibă loc pe traiectorii foarte scurte şi care să poată fi parcurse în viteză şi în timpul de desfăşurare a unei *reacţii motorii*. Tocmai necesitatea de a efectua anumite deplasări, schimbări de poziţie, care nu se pot şi nu trebuie să se desfăşoare în asemenea viteze şi timp ca acelea ale reacţiei motorii, duce la necesitatea producerii acestor două genuri de mişcări ca nişte operaţiuni separate. De aici necesitatea unei atenţii foarte mari pentru a nu transforma mişcările de adaptare în

Scanned with OKEN Scanner

mişcări conducătoare în emisie, urmărite în sine şi exagerate, ca un balet pe pian. Este foarte important de reţinut că toate *mişcările de adaptare sunt dictate de mişcările de emisie*, deci sunt premergătoare ei; sunt dictate de necesitatea ca aparatul pianistic să ajungă într-o anumită poziţie din care să poată efectua *mişcările de emisie în timpul de desfăşurare a unei reacţii motorii.*

Astfel, la arpegii de pildă, se foloseşte uneori mişcarea poignet-ului în mod exagerat, în sine, ca o mişcare conducătoare în emisie, prin ridicarea şi coborârea lui realizate prin flectarea palmei pe antebraţ, urmată de revenirea la poziţia de extensie normală. Aşa cum am arătat când am vorbit despre poziţiile poignet-ului, acesta trebuie mobilizat *numai* cu scopul de a permite *ulterior* în emisie întâlnirea acţiunilor degetelor cu ale braţului, şi nicidecum pentru a veni cu braţul „peste degete", ceea ce ar anula posibilitatea degetelor de a diversifica efectul greutăţii braţului şi deci de a reda raporturile funcţionale între sunetele arpegiului.

Trebuie remarcat faptul că la trecerea degetului 1, după stabilirea poziţiei lui sub palmă – aceasta fiind o mişcare de adaptare, care este însoţită şi de abduceri sau aduceri ale palmei, precum şi în anumite poziţii de flectări uşoare ale palmei pe antebraţ – acţiunea degetului 1 în emisie începe tot prin impuls.

În general, pasajele „de degete" de mare brio şi velocitate vor beneficia în redare de un plus de strălucire, coerenţă logică, acurateţe, claritate, dacă pianistul va dispune în mecanismele sale auditive de posibilitatea de a structura diferitele formule melodice, sunetele, după apartenenţa lor armonică, în diverse formule ritmice de bază, grupându-le apoi în unităţi morfologice mai mari prin diferenţieri dinamice şi microagogice.

Ne oprim aici cu exemplele; nu am vrut şi nici nu putem să epuizăm imensa diversitate a cazurilor particulare de rezolvări tehnice care prezintă această varietate tocmai din cauza imensei diversităţi a intenţiilor muzicale.

Nu este necesară studierea amănunţită a rezolvării fiecărui caz particular, deoarece, dacă sunt cunoscute mecanismele generale ale legăturii între tehnică şi interpretare, orice caz poate fi rezolvat prin încadrarea lui în aceste mecanisme.

Tocmai ceea ce am vrut să subliniem este faptul că, indiferent de caracterele particulare de forţă, amplitudine, direcţie, viteză ale

Scanned with OKEN Scanner

mişcărilor, *există o ordine a desfăşurării operaţiunilor motorii* care permite traducerea oricăror *sunete organizate* din reprezentările auditive ale pianistului. Semnalele de ieşire (out-put) din auzul interior, organizate dinamic şi agogic astfel încât să permită sunetelor pianului să redea întreaga bogăţie calitativă a sunetelor din reprezentări, pot fi traduse în forţe adecvate, dacă se respectă *secvenţa de operaţiuni descrisă în acest capitol:*

1. Momentele de echilibrare statică a clapei sau în cazul sunetelor discontinui, momentul de suspendare deasupra claviaturii, realizate amândouă prin contracţii minimale de tip tonus muscular.

2. Momentul de adaptare, de găsire a poziţiilor optime pentru viitoarea emisie, realizat prin contracţii musculare de foarte slabă tensiune, apropiate de valoarea tonusului.

Aceste două momente corespund în auzul interior proceselor expresive dintre sunete şi de anticipare a sunetului ce urmează. Important este însă că aceste procese expresive din auzul interior să nu influenţeze desfăşurarea obiectivă a acestor două momente.

3. Momentul emisiei, a cărui reuşită e condiţionată de existenţa unor stimuli auditivi foarte puternici, precum şi pe plan motoric de o combinare a acţiunilor aparatului pianistic mare cu ale aparatului pianistic mic, favorizată de iniţierea mişcării prin impuls.

Informaţiile aduse de la vârful degetului asupra momentului atingerii clapei declanşează şi reglează acţiunile de lăsare a braţului şi de contractare a flexorilor din degete. Forţa interioară aplicată în degete prin aceşti muşchi dă rezistenţă segmentelor lor şi palmei faţă de antebraţ, în menţinerea pentru o fracţiune de secundă a anumitor unghiuri între ele, de natură să valorifice acţiunea şi aportul aparatului pianistic mare. La rândul lui, acesta foloseşte până la ultimele consecinţe efectele gravitaţiei, valorificându-le la nivelul aparatului pianistic mic, prin rotirea în „cădere" a segmentelor sale în diferite planuri, cu o maximă libertate.

Viteza, promptitudinea, precizia acţiunilor din momentul emisiei în traducerea imaginii auditive interioare sunt asigurate de desfăşurarea mişcărilor nu cu un caracter voluntar, laborios, ci ca reacţii motorii la comenzile auditive.

Scanned with OKEN Scanner

Am văzut că singurele mijloace sonore de traducere la pian a unor reprezentări auditive (reprezentări bazate pe bogate posibilităţi combinatorii) le constituie finele fluctuaţii agogice şi o fină gradare a dinamicii (obţinând odată cu aceasta şi diferenţieri timbrale).

Or, promptitudinea, finețea, gradul de adecvare al reacţiei motorii care vor permite redarea *întocmai*, fără deformări, a acestor subtilităţi de dinamică şi agogică, sunt condiţionate de respectarea anumitor trăsături fizic-mecanice în producerea mişcărilor la pian.

Analiza acestora, de care ne-am ocupat în capitolul de faţă, nu a urmărit prezentarea unui „inventar" de mişcări; ea a avut ca scop să surprindă, în continuare, la nivelul ultimei sale verigi, procesul de traducere a semnelor textului în sunete vii, într-o interpretare creatoare.

Scanned with OKEN Scanner

Partea a III-a.
Probleme de metodica predării pianului în lumina datelor teoriei artei pianistice

Introducere.
Obiectul metodicii predării pianului

Metodicile de predare a diferitelor obiecte de învățământ fac parte din sistemul științelor pedagogice, alături de alte discipline ca Pedagogia generală, diferite ramuri ale Pedagogiei pe vârste, Istoria pedagogiei, Pedagogia comparată etc.

Există atâtea metodici câte obiecte se predau în școli, scopul lor fiind de a arăta modul cum trebuie să se desfășoare activitatea didactică în vederea predării către elev a unui anumit sistem de cunoștințe, de a forma profesori apți să predea aceste discipline.

Elementele procesului educativ, adică scopul educației, elevul, educatorul, conținutul educației și sistemul ei metodico-organizatoric, aceste elemente stau într-o strânsă intercondiționare. Rezultatele obținute în procesul de învățământ depind în parte de calitatea elevului, a educatorului și a conținutului educației, dar și de modul cum se organizează această activitate, de modul cum se stabilește relația educator-elev, de căile prin care elevul este pus în contact cu conținutul educației, adică de sistemul metodico-organizatoric al educației.

Această intercondiționare între elementele procesului educativ funcționează și în domeniul pedagogiei pianistice, un rol important revenindu-i metodicii predării pianului, care are ca scop formarea viitorilor profesori de pian, indicarea căilor prin care ei vor forma viitoarele generații de pianiști.

Într-un sens mai larg, având în vedere importanța studiului individual în instruirea pianistică, având în vedere faptul că procedeele și metodele de formare a pianistului – predate de profesor – sunt apoi manevrate de însuși subiectul în cauză în studiul său la instrument, putem spune că metodica predării

Scanned with OKEN Scanner

pianului indică nu numai căile instruirii, ci şi pe cele ale autoinstruirii, ale muncii creatoare a elevului – şi chiar a pianistului format cu sine însuşi.

Există în literatura de specialitate nenumărate lucrări valoroase care prezintă principalele probleme ale instruirii pianistice ca lecţia de pian, profesorul, elevul, relaţia profesor-elev, studiul individual la instrument, principiile de învăţământ aplicate la specificul învăţământului pianistic, metode şi procedee în instruirea pianistică, aptitudinile, pregătirea examenelor şi a audiţiilor, notarea la examen etc., manuale pe care le recomandăm oricărui tânăr pianist sau pedagog, ca pe o sursă de cunoştinţe absolut necesare aprofundării problemelor instruirii şi autoinstruirii pianistice.

În capitolele ce urmează nu ne propunem însă să elaborăm în acest spirit încă un manual de metodică în care să repetăm observaţiile foarte judicioase întâlnite în asemenea lucrări.

Aşa cum spuneam în introducerea primei părţi a lucrării de faţă, ţelul nostru a fost de a trata aceste probleme nu numai separat, sub formă narativă şi prescriptivă, semnalând tânărului pianist sau profesor aspecte ale desfăşurării unei lecţii de pian sau ale studiului individual, ci de a aborda problematica definită de metodicile tradiţionale (privind lecţia de pian, profesorul, elevul, aptitudinile etc.) în lumina unei teorii a artei pianistice, în lumina unor date teoretice asupra mecanismelor cântatului la pian, de la citirea unui text până la redarea operei în concert. Prin prisma acestor date putem delimita mai bine sfera noţională a conţinutului cursului de pian de aceea a metodelor şi procedeelor întrebuinţate.

Atâta vreme cât se crede – ca în sistemele tradiţionale de predare – că acest conţinut îl constituie doar indicaţiile de ordin muzical şi tehnic care au ca scop realizarea unei interpretări corecte, muzicale a materialului studiat (piese polifonice, sonate, studii, piese aparţinând unor stiluri diferite), procedeele folosite de profesor vor urmări doar realizarea acestui scop. Profesorul va îmbina explicaţii teoretice muzicale cu demonstraţii personale la instrument, cu audieri de discuri, benzi etc., încercând să aducă piesa respectivă la o apropiere cât mai mare de un model de interpretare; va interveni deci, când la modul de execuţie a unor detalii, când la modul de asamblare a unor părţi componente;

Scanned with OKEN Scanner

procedeele vor fi în acest caz în cea mai mare măsură descriptive, narative, adică vor căuta să arate deosebirile (de sonoritate, de conţinut emoţional, de grad de respectare şi valorificare a textului, de realizare tehnică etc.) între interpretarea model şi execuţia subiectului în momentul respectiv. Dacă se va vorbi despre mecanismele cântatului, se vor folosi termeni ca „ascultă-te", „stabileşte o imagine interioară", se vor descrie mişcări corecte etc. Profesorii cu o personalitate mai puternică vor fi mai convingători, mai persuasivi, căutând să implice şi factori afectivi, motivaţionali, o dragoste mai mare pentru muzică, pentru piesa studiată, o dorinţă de reuşită etc.

Aceste procedee, deşi foarte corecte, prezintă încă unele carenţe din punctul de vedere al unui învăţământ care să ducă la formarea unui număr cât mai mare de pianişti concertişti:

1. nefiind legate de o teorie care să explice natura diversă a operaţiilor mentale angrenate în interpretarea pianistică, ele nu prezintă prea mari posibilităţi de diversificare în funcţie de subiect; chiar dacă profesorul constată la un elev o crispare deosebită, o inhibare a auzului, o lipsă de participare afectivă în cântat sau, dimpotrivă, un sentimentalism care împiedică construirea logică a discursului muzical, el nu-i poate cere decât oarecum „din exterior" îndreptarea lor, nefiind în măsură să-i explice cum să efectueze diferitele operaţiuni mentale, cum să le deosebească de altele, cum să supravegheze deprinderea lor corectă, nu şi în măsură să-şi diversifice explicaţiile în funcţie de felul cum reacţionează subiectul, analizând care anume din operaţii îi sunt mai la îndemână, piedicile pe care le mai întâmpină în efectuarea altora din ele, găsind mereu soluţii în funcţie de cele observate în evoluţia subiectului;

2. explicaţiile date „din exterior" incită elevul la un anumit mod de studiu, urmărind remedieri parţiale făcute la pasajele indicate de profesor, fără însă a-şi îmbunătăţi mecanismele specifice unui interpret pianist. Chiar dacă până la urmă piesa este pusă la punct şi elevul o cântă bine, progresul în construirea unui comportament specific este prea mic faţă de timpul ce a fost afectat studiului piesei,

3. în desfăşurarea procesului de învăţământ, irosirea timpului se mai resimte şi prin faptul că munca reîncepe aceeaşi cu

Scanned with OKEN Scanner

fiecare nouă piesă studiată, elevul nebeneficiind îndeajuns de deprinderile obţinute în studiul unei piese anterioare: acele deprinderi îi vor ajuta doar să interpreteze piesa respectivă, dar nu să pornească la studiul unei piese noi de la un nivel evident superior, de la un comportament mai bine stabilizat.

În capitolele ce urmează, ne propunem să rediscutăm câteva din cele mai importante probleme ale unei metodici de pian în lumina datelor teoriei artei pianistice expuse până acum:

– Aptitudinile şi particularităţile individuale ale elevilor.

– Lecţia de pian şi studiul individual, aportul profesorului şi al elevului în procesul instruirii şi autoinstruirii pianistice.

– Linii directoare în găsirea şi alegerea unor metode şi procedee pentru formarea diferitelor mecanisme ale comportamentului pianistic.

– Principiile de învăţământ în instruirea pianistică.

– Repertoriul şi pregătirea examenelor, audiţiilor şi concursurilor.

– Aprecierea şi notarea elevilor.

Vom căuta să demonstrăm importanţa revizuirii sferei noţionale a conţinutului cursului de pian, importanţa explicării, în cadrul acestuia, a mecanismelor comportamentului pianistic (adaptată specificului fiecărei vârste).

Scanned with OKEN Scanner

Capitolul I.
Aptitudinile şi particularităţile individuale ale elevilor

Despre aptitudini, probe de aptitudine etc. se vorbeşte extrem de mult în decursul instruirii oricărui tânăr instrumentist. Probele obişnuite de aptitudini de la examenul de admitere în şcoală (când elevul, eventual, încă nici nu a pus mâna pe instrument) caută să depisteze existenţa sau neexistenţa anumitor caracteristici de funcţionare a auzului muzical precum şi a simţului ritmic, în genere.

Mai târziu, auzim profesori pronunţându-se despre un elev că ar fi inteligent, cu un auz bun, dar că nu ar fi destul de sensibil; auzim uneori şi contrariul: unii copii nu sunt prea „buni" la teorie şi la solfegiu, nu realizează dictatele şi nu solfegiază corect, dar au în schimb o deosebită „sensibilitate", imaginaţie etc., adică apar foarte dotaţi în cântatul la instrument.

Care dintre aptitudinile acestea sunt mai importante pentru un pianist?

Dintru început amintim aderenţa noastră la punctul de vedere exprimat în partea a II-a a lucrării de faţă, privitor la existenţa la om a unor mecanisme de măsurare a raporturilor de frecvenţă, a raporturilor de durată, mecanisme comune tuturor oamenilor ca şi acelea ale vorbirii. Faptul că, încercând începerea unei educaţii muzicale la vârstă de 7 ani, constatăm la unii subiecţi grave deficienţe ale auzului, nu credem că infirmă această ipoteză, ci este foarte explicabil: ele se datorează probabil lipsei unei ambianţe muzicale în mediul familial, deci lipsei unei experienţe auditive acumulate într-un climat psihic favorabil la vârsta primelor şi elementarelor deprinderi, precum şi unei capacităţi mai scăzute de a face asociaţii.

Chiar şi în ce priveşte deprinderea vorbirii, constatăm un ritm diferit la diverşi copii: unii pronunţă primele cuvinte la 8 luni şi formează propoziţii simple după împlinirea unui an, alţii vorbesc de-abia spre vârsta de 3 ani, ceea ce nu înseamnă că cei care vorbesc

Scanned with OKEN Scanner

mai greu nu ar avea predispoziţie pentru vorbire (este vorba şi aici, credem, de o capacitate mai scăzută de a face asociaţii, precum şi de diverse procese de inhibiţie instalate fie datorită mediului înconjurător, fie datorită unor particularităţi temperamentale ale copiilor).

Cu atât mai mult se pot manifesta în domeniul educaţiei muzicale asemenea decalaje la vârstele la care începe ea în mod obişnuit (deşi tardiv), şi de aceea nu întotdeauna cu rezultatele cele mai fericite.

Problema discutată aici aruncă o anumită lumină asupra a ceea ce în mod obişnuit numim aptitudini muzicale.

În principiu, anumite predispoziţii pentru perceperea raportorilor de frecvenţă şi de durată are oricare om; deosebirile încep de la modul cum au fost ele cultivate (chiar şi involuntar şi întâmplător), începând din cea mai fragedă copilărie, şi de capacitatea de a face asociaţii a respectivului subiect; din această cauză nu toţi copiii manifestă aptitudini muzicale *de bază*, elementare, în mod egal. În ce priveşte aptitudinile pentru exercitarea profesiei de interpret, pentru exprimarea prin intermediul sunetelor a unor sensuri majore cuprinse în textele valoroase ale literaturii muzicale, ele se manifestă mai târziu, pe parcursul instruirii instrumentale. Cunoaşterea mecanismelor interpretării pianistice, transformarea unei părţi a proceselor creatoare într-un domeniu cognoscibil au anumite consecinţe şi în aprecierea importanţei prezenţei sau absenţei acestor aptitudini; lipsa unor aptitudini care până acum păreau absolut indispensabile poate fi compensată prin acţiunea profesorului asupra mecanismelor psihice ale elevului.

În condiţiile în care un număr restrâns de copii sunt admişi în învăţământul muzical, este normal să fie selecţionate elemente cu un auz bun şi simţ ritmic, elemente la care să nu fie necesară o muncă suplimentară (uneori deja inutilă şi tardivă la vârsta de 7 ani) pentru suplinirea lipsei unor aptitudini elementare. Mai departe însă, în aprecierea pe parcursul instruirii pianistice a existenţei sau inexistenţei unor aptitudini specifice (motorice, de naturaleţe a exprimării pianistice, de înţelegere şi construire logică a frazei muzicale), în aprecierea gradului de dotare cu sensibilitate,

Scanned with OKEN Scanner

imaginaţie, fantezie, spontaneitate etc., trebuie să intervină o profundă cunoaştere a mecanismelor cântatului la pian.

Am înscris în categoria aptitudinilor absolut necesare existenţa la subiectul respectiv a unui *simţ ritmic*, a unui *auz relativ* foarte bun sau susceptibil de perfecţionări prin capacitatea de a face asociaţii, de a compara şi corecta rezultatele obţinute, simţ de observaţie, inteligenţă, putere de discriminare (existentă sau putând fi stimulată, educată), perseverenţă, putere de muncă, o anumită rezistenţă psihică la eforturi intelectuale şi atracţie pentru acest gen de muncă, în general un sistem nervos bun.

Considerăm ca lipsă de aptitudini pentru profesiunea de muzician instrumentist, lipsa de inteligenţă, de perseverenţă, manifestare pe perioade mai îndelungate a unei imposibilităţi de a-şi forma o capacitate de discriminare – de a deosebi cu finețe diversele calităţi semnificative ale sunetelor, în ciuda explicaţiilor primite şi a demonstraţiilor prin execuţii pe viu – slaba capacitate de a face asociaţii, lipsa simţului de observaţie şi în general diferite tulburări patologice ducând la dereglarea unor procese ritmice sau cu influenţă negativă asupra capacităţii de concentrare, de organizare, de susţinere a unui efort.

Intră, de asemenea, în rândul impedimentelor pentru exercitarea unei asemenea profesiuni defecţiuni flagrante anatomice şi fiziologice, în special conformaţia improprie a mâinii (imposibilitatea de a cuprinde octava la sfârşitul procesului de creştere a mâinii, articulaţii imobilizate; desigur că o mână cu extensie mare va favoriza pe pianişti; există însă multe cazuri de pianişti foarte buni, cu mâini mici, care valorifică la maximum potenţialul lor datorită unor bune comenzi nervoase, a existenţei în auzul interior a unor imagini muzicale clare, bine conturate).

Pornind de la aceste premise şi cunoscând mecanismele cântatului la pian, profesorul poate aprecia dacă elevul său este eventual defavorizat de una din gravele deficienţe semnalate mai sus şi care îl fac inapt pentru o profesiune în domeniul muzicii; iar dacă nu există piedici grave, dacă este vorba de un copil normal dezvoltat, să aprecieze care aptitudini sunt mai dezvoltate, şi care anume necesită un efort susţinut pentru dezvoltarea lor, pentru asigurarea funcţionării laturilor comportamentale corespunzătoare.

Scanned with OKEN Scanner

Această evaluare nu are un caracter fix, odată dat pentru o lungă perioadă de timp, ci constituie una din cerinţele curente ale fiecărei lecţii de pian: cu fiecare nouă „rotiţă" a comportamentului pianistic care începe să funcţioneze la locul ei, profesorul poate avea surpriza ivirii unor noi aspecte în configuraţia aptitudinilor elevului, care să necesite un nou plan de strategie pedagogică pentru lecţiile următoare.

Predispoziţiile pentru interpretarea instrumentală pot fi astfel mult îmbogăţite prin acţiunile profesorului asupra mecanismelor psihice ale elevului. Nu este vorba deci *numai de a ajuta elevul să-şi formeze deprinderi auditive şi motorice, fiecare doar pe măsura posibilităţilor sale native* (sau, mai bine-zis, cu care a venit din mediul său familial), ci de a construi anumite laturi ale comportamentului pentru care elevul ar părea că nu are predispoziţii, astfel ca în urma instruirii el să funcţioneze ca şi cum natura l-ar fi înzestrat cu respectivele aptitudini.

Acest lucru este desigur important şi pentru ridicarea nivelului mediu al rezultatelor în învăţământ, pentru ca fiecare subiect – chiar şi de valoare medie – asupra căruia s-a acţionat astfel în procesul instruirii, să ajungă un bun pianist şi muzician.

Lucrul prezintă însă un interes de prim-ordin, în măsura în care există câte una sau mai multe aptitudini deosebite la subiectul respectiv, care să permită ca – în grefarea unor trăsături comportamentale mai puţin „la îndemână" – *şi acestea* să se manifeste cu maximă pregnanţă, subiectul apărând ca un talent deosebit.

De pildă, un elev înzestrat cu deosebită sensibilitate, fantezie şi inteligenţă, dar mai puţin pianist, mai puţin înzestrat cu mijloace de exprimare, poate dobândi precizie, acurateţe şi virtuozitate de cea mai înaltă calitate, dacă este educat să aibă imagini auditive deosebit de clar conturate şi să le traducă adecvat în sonorităţile pianului şi în energii corespunzătoare în emisie. Capacitatea de fină discriminare în senzaţiile chinestezice va fi ajutată de fineţea aprecierii calităţilor sunetelor şi a valenţelor lor expresive. Predispoziţiile muzicale ale acestui subiect, neajutate de o capacitate adecvată de exprimare, pot duce la inhibarea auzului, la contorsionări, la imprecizie în comanda auditivă, la însăşi deformarea talentului său muzical.

Scanned with OKEN Scanner

Folosirea însă a aptitudinilor sale deosebite pentru sesizarea cu finețe și fixarea particularităților mecanismului de traducere a imaginilor sale auditive în sonorități ale pianului și în energii cinetice adecvate va permite *conturarea din ce în ce mai* clară a reprezentărilor sale auditive. Cu cât mecanismul de comandă auditivă se perfecționează, cu atât cresc șansele de a se forma și o tehnică adecvată.

Un subiect cu un auz și o memorie muzicală deosebite, cu inteligență, capacități intelectuale și un sistem nervos care să-i permită o prezență scenică de mare anvergură, dar dotat cu mai puțină fantezie, lirism, poate totuși deveni o conturată personalitate interpretativă dacă la calitățile lui voliționale se va adăuga o atentă educație a mecanismelor intonaționale, a puterii de apreciere a valențelor expresive a organizărilor sonore. Inteligența, memoria, intelectul, dezvoltate, și deosebita vivacitate a proceselor nervoase îl vor ajuta să fixeze, să îmbogățească și să-și facă propriu mecanismul de exprimare prin muzică a unor sensuri, a unor trăiri majore.

Un subiect mai „intuitiv", cu deosebită prezență scenică, cu naturalețe în cântat, inteligent, însă nu dotat anume cu o „inteligență muzicală", ci pornit mai mult spre efuziuni temperamentale, poate fi educat să construiască muzica prin echilibrarea și justa cronologie în nivelurile prelucrărilor audio-mentale (efectuarea operațiilor audio-mentale la nivelul unor analize funcționale, și numai legat de acestea, atribuirea unor sensuri, unor semnificații, la nivelul unor analize semantice). Asemenea subiecți, când nu beneficiază de o instrucție adecvată, *manifestă, și nu semnifică*, iau muzica drept pretext pentru efuziunile lor temperamentale, fără a organiza semnalele sonore după scheme logice, cu scopul de a vehicula sensuri, idei, semnificații.

Adâncirea operațiilor logice, de analiză funcțională, dezvoltarea auzului armonic, polifonic, legarea tehnicii de comenzi auditive strict organizate pentru a vehicula doar sensurile ce reies din intonarea logică a raporturilor sonore din text, intuiția muzicală bine canalizată, precum și inteligența subiectului pot conferi o deosebită vivacitate acestor procese: subiectul respectiv poate apărea ca având un potențial muzical-intelectual deosebit.

Scanned with OKEN Scanner

În reuşita acţiunilor profesorului joacă un rol şi cunoaşterea tipului temperamental al elevului, şi diversificarea metodelor şi procedeelor de predare în funcţie de mobilitatea proceselor psihice, a gradului de permeabilitate, de receptivitate sau, invers, de rezistenţă a subiectului la intervenţiile din exterior asupra psihicului său. (Asupra acestor probleme vom reveni cu prilejul discutării metodelor şi procedeelor de predare.)

De asemenea, o importanţă deosebită o prezintă gradarea predării în funcţie de particularităţile de vârstă ale elevilor, problemă pe care o vom adânci cu prilejul expunerii principiilor de învăţământ cu aplicaţie la învăţământul pianistic.

Scanned with OKEN Scanner

Capitolul II.
Lecţia de pian şi studiul individual; aportul profesorului şi al elevului în procesul instruirii şi autoinstruirii pianistice

Există, în genere, în învăţământul contemporan o intensă preocupare pentru ştergerea graniţelor dintre instruire şi autoinstruire, în sensul punerii la dispoziţia elevilor a unor tehnici de gândire şi a unor metode de lucru care să-i facă apţi să joace un rol deosebit de activ în propria lor instruire.

Această problemă se ridică cu deosebită pregnanţă şi în învăţământul pianistic; elevul pianist, în orele de studiu individual, nu are numai de memorat o piesă, sau de rememorat la modul teoretic cunoştinţele predate de profesor în legătură cu acea piesă, ci are de „încercat" diferitele soluţii şi procedee oferite de profesor; în principiu, el ar trebui nu numai să-şi însuşească piesa respectivă, ci să-şi însuşească un *mod de a cânta*, un comportament mai perfecţionat decât cel avut la executarea unei piese studiate anterior: ar trebui deci să progreseze ca pianist, putând beneficia, cu ocazia studiului unei noi piese în viitor, de nivelul atins în piesa actualmente în studiu.

Iată de ce – la nivelul cerinţelor contemporane de eficacitate şi randament – conţinutul lecţiei de pian nu mai poate să se axeze doar pe explicaţii asupra structurii piesei, stilului compozitorului, exemplificării practice asupra modului cum trebuie să sune piesa şi sfaturi privind rezolvările tehnice. Într-un limbaj adecvat vârstei elevului, profesorul trebuie să-l înveţe pe acesta să acţioneze asupra propriilor sale mecanisme psihice, în efectuarea operaţiilor de decodificare analizate:

1. cum să-şi organizeze în reprezentări sunetele pentru a obţine un anumit rezultat sonor real.

Unii profesori mai neexperimentaţi, deseori nu reuşesc să coreleze datele teoretice privind ordinea conexiunilor nervoase semnalate de şcoala psihologică – „văz-auz-motoric" – cu măruntele procedee de „bucătărie" pianistică, când aparent trebuie

Scanned with OKEN Scanner

„tocit" un pasaj dificil tehnic, când degetele elevului sunt încă inabile, inegale ca forţă, când a-i vorbi elevului de o imagine muzicală pare inutil în condiţiile imposibilităţii lui fizice şi fiziologice de a o reda; în loc de a acţiona asupra forţei şi preciziei atacului prin stimuli auditivi, la unii profesori bunele intenţii de a ţine seama de datele teoretice dispar şi se instalează pe primul plan al preocupărilor îmbunătăţirea motoricului. Insistenţa pe dezvoltarea capacităţilor motorii în sine provine de la experienţa practică ce a părut a demonstra acestor profesori ineficacitatea, inoperativitatea pornirii de la auz.

Deficienţa aceasta, care duce la răsturnarea cu grave urmări a *ordinii conexiunilor nervoase* (şi în limbaj cibernetic, a *cronologiei recodificărilor de la text la redarea în execuţia finală)* are drept cauză lipsa de cunoştinţe în ce priveşte modul cum trebuie organizate sunetele în reprezentări auditive şi care este legătura lor cu textul. Expresii ca „ascultă-te, doreşte-ţi un anumit sunet, creează-ţi o imagine" nu sunt suficient de eficace, dacă profesorul nu explică elevului sau nu apelează la intuiţia lui (la vârste mai mici) pentru a-i face mai clar ce operaţii anume trebuie să efectueze. Iată dar că asemenea explicaţii, însoţite firesc de demonstraţii practice trebuie să facă parte integrantă din conţinutul cursului de pian, şi aceasta nu numai raportându-se la diferite cazuri particulare de structuri muzicale întâlnite, ci căutând *formarea unor legături sistematice între raporturile dintre sunete* – aşa cum apar din text – *şi operaţii audio-mentale logice*: de intonare a intervalelor, acţionând asupra fineţii auzului funcţional, de dinamizare a structurilor metro-ritmice, începând cu construirea pe pulsaţii a profilului unui sunet în mersul său către altul, continuând cu dinamica relaţiei în cadrul celulei ritmice de bază şi apoi cu dinamizarea unităţilor morfologice mai mari; de urmărire – prin alternări foarte rapide a activităţii pe diverse focare de excitaţii pe scoarţă – a mai multor planuri sonore concomitent.

2. în această muncă, profesorul va observa deseori că traducerea în sunete reale a unor imagini sonore concepute interior are tendinţa de a se produce defectuos: în momentul execuţiei propriu-zise, foarte mulţi elevi, fără să vrea, nu mai efectuează în reprezentări auditive operaţiile mentale stabilite, ci „găsesc" instinctiv, ca o soluţie de apărare împotriva unor eforturi mentale prea mari, o soluţie mai facilă, de mai mică solicitare nervoasă, şi

Scanned with OKEN Scanner

anume fac ceea ce se cheamă „muzică din mână" (efectuează direct, în loc de diferenţieri dinamice, mişcări cu energii musculare diferenţiate, redau supleţea frazei în mişcări „dansante" pe pian, expresiile mai tăioase, mai ferme, precise, în mişcări sacadate).

Cunoaşterea operaţiilor pe care se bazează o *traducere cât mai fidelă* a imaginilor din reprezentări în sunetul pianului şi în lucru mecanic efectuat asupra clapelor îi permite profesorului să pună elevului său un diagnostic precis în momentul oricărei perturbări în trecerea de pe un cod pe altul a „informaţiei muzicale". El va putea astfel observa la care nivel de traducere s-a produs perturbarea:

– dacă aceasta s-a produs la nivelul recodificării în sunetele pianului, neapărând diferenţierile dinamice şi imperceptibilele fluctuaţii agogice care ar favoriza perceperea de către ascultător a întregii bogăţii de evenimente dinamice şi timbrale din reprezentări;

– dacă perturbarea s-a produs la nivelul tehnicii, practicate nu pe principiul producerii mişcărilor ca reacţie motorie involuntară la stimuli auditivi, ci cu eforturi musculare, cu împingeri etc; în cazul acesta, întreg dozajul dinamic fin şi micro-agogica celulei ritmice de bază suferă, împiedicând obţinerea unei palete coloristice bogate, a unor intonaţii cu expresivitatea anume cerută de relaţiile sunetelor din text. Ceea ce este mai grav este faptul că în foarte puţine cazuri auzul de control al pianiştilor în formare dispune, de la natură, de o fină capacitate de discriminare care să-i permită să compare cu maximă obiectivitate imaginea dorită cu rezultatul real, eventual deformat. În cele mai multe cazuri, chiar dacă a existat iniţial o imagine „ideală", totuşi, atâta vreme cât subiectul respectiv nu a reuşit încă practic redarea ei la instrument, există tendinţa ştergerii contururilor ei şi a semnificaţiilor pe care le poartă, elevul crezând că ceea ce a cântat este ceea ce a comandat el, de fapt.

În cazul acesta, profesorul trebuie să se asigure din nou dacă elevul are o imagine clară în reprezentări (vezi capitolul privind procedeele de predare); mai departe îi revine profesorului sarcina de a stimula capacitatea de discriminare a elevului, arătându-i deosebirile ce au apărut în execuţia lui între imaginea dorită şi rezultatul real; profesorul poate, pentru aceasta, imita execuţia

Scanned with OKEN Scanner

elevului, eventual cu mici exagerări, pentru ca acesta să poată observa din afară deformările ivite. În continuare, profesorul va explica din nou mecanismul traducerii imaginii dorite în sunetele pianului (cu demonstraţii practice la pian a modului de obţinere a efectului de sunet cantabil, a efectului de fine diferenţieri timbrale) şi îi va reaminti principiile tehnice corespunzătoare.

1. Dacă elevul totuşi nu reuşeşte o traducere adecvată, este probabil că el se loveşte de un vechi stereotip dinamic, de o veche reprezentare auditivă sau motorie greşită pe care nu o poate elimina din operaţiile sale mentale. Vom expune mai departe şi diferite procedee pentru ştergerea acestor stereotipuri, pentru favorizarea formării unor noi reprezentări, mai aproape de cerinţele puse de piesa în studiu.

Toate procedeele folosite de profesor şi a căror mânuire o învaţă şi elevul se bazează pe faptul că în conţinutul cursului de pian intră, ca o componentă de maximă importanţă, date despre comportamentul pianistic, care permit punerea unui diagnostic la orice perturbare ivită, inventarea celor mai adecvate procedee pentru fiecare caz în parte, o autonomie în studiul individual al elevului.

În fiecare moment al ei, lecţia trebuie să constituie un model pentru studiul individual, stabilind sarcinile de rezolvat, arătând mai ales aplicabilitatea unui principiu general la diverse cazuri particulare, astfel ca elevul să nu aibă impresia că are de lucrat la un noian de observaţii disparate, ci că buna funcţionare a unui anume mecanism va duce la rezolvarea dificultăţilor ivite în diverse puncte ale piesei studiate.

Scanned with OKEN Scanner

Capitolul III.
Metode şi procedee pentru formarea diferitelor mecanisme ale comportamentului pianistic

Arsenalul metodelor şi procedeelor pedagogiei pianistice, îmbogăţit decenii de-a rândul prin practica unor pianişti şi pedagogi de renume, cuprinde astăzi o diversitate de mijloace de acţionare nu numai asupra tânărului pianist în formare, dar asupra oricărui pianist profesionist în studiul diferitelor opere incluse în repertoriul său.

Într-o expunere cu caracter teoretic asupra lor, aceste procedee nu pot fi însă enumerate la întâmplare, sub forma unor spicuiri din bagajul de experienţe al unui profesor; se face resimţită necesitatea unei clasificări a lor.

În metodicile de pian tradiţionale, această problemă s-a rezolvat doar în mod aparent, prin folosirea clasificărilor cu un caracter mai general ale *Pedagogiei generale*, unde se arată că „Metoda de învăţământ este calea urmată de elev şi de profesor cu scopul ca elevul să se formeze, atât prin activitatea îndrumată de profesor, cât şi prin cea desfăşurată în mod independent /.../ Procedeul este un aspect particular practic, de folosire a unei metode".[79]

Există mai multe clasificări ale metodelor:

a) După criteriul scopului didactic. După acest criteriu, ele se împart în:

- metode de comunicare (asimilare) a cunoştinţelor,
- metode de fixare sau consolidare,
- metode de formare a unor priceperi şi deprinderi,
- metode de verificare sau de control,
- metode de apreciere sau stimulare.

Clasificarea aceasta, arată V. Ţîrcovnicu, nu este destul de

[79] Ţîrcovnicu V. *Pedagogia generală*, Ed. Facla, 1975, f. 1. pp. 202-203.

Scanned with OKEN Scanner

riguroasă, o aceeaşi metodă putând fi folosită pentru realizarea mai multor scopuri didactice. Este propusă o altă clasificare:

b) – metode de asimilare (însuşire de cunoştinţe, formarea de priceperi şi deprinderi),

– metode de control,

– metode de stimulare.

În funcţie de *mijloacele* folosite pentru instruirea şi formarea elevilor, metodele de asimilare pot fi:

– active (exerciţii, lucrări practice, algoritmizarea – adică stabilirea diferitelor operaţiuni care duc la soluţionarea problemei – experimente efectuate de elevi),

– intuitive (demonstrarea, observarea, modelarea).

Datorită acestor clasificări cu caracter universal valabil întâlnite în *Pedagogia generală* şi preluate ca atare de către metodicile tradiţionale de predare a pianului, întâlnim în planurile de lecţie prezentate de studenţi la practica pedagogică, sau de către tineri profesori la inspecţiile pentru acordarea diferitelor grade în învăţământ, la capitolul metodelor folosite la lecţia de pian metode ca: comunicarea unor cunoştinţe noi, conversaţia, demonstraţia, fixarea şi verificarea cunoştinţelor etc.

Uneori, aceste titluri sunt întrebuinţate cu totul formal, doar pentru că tânărul profesor a „învăţat" acest model de plan de lecţie, dar fără ca acel ce efectuează inspecţia să remarce că datorită menţionării metodelor respective în plan, lecţia să se dovedească mai diversă, mai creatoare sau mai sistematică.

Enunţarea aceasta de metode în planurile lecţiilor de pian nu are în sine nimic incorect; într-adevăr, la lecţia de pian, profesorul ascultă elevul – deci verifică cunoştinţele: îi explică probleme puse de interpretarea şi de execuţia tehnică a repertoriului respectiv – deci îl face să asimileze noi cunoştinţe şi să-şi formeze noi priceperi şi deprinderi; îi stimulează atât dragostea pentru muzică, cât şi puterea de muncă, creativitatea, inventivitatea etc.

Acesta este rolul *Pedagogiei generale*, de a arăta câteva trăsături cu maximă putere generalizatoare ale predării în orice disciplină de învăţământ. Mai departe însă, îi revine fiecărei discipline să-şi făurească – în funcţie de particularităţile practicii

Scanned with OKEN Scanner

ei de predare – o anumită metodologie proprie fără de care riscă să rămână la domeniul generalităţilor. Astfel, de pildă, clasificarea de mai sus, desigur justă la modul general, nu aduce nimic nou în domeniul pedagogiei pianistice, nimic care să nu fie cunoscut de tinerii profesori încă de pe vremea când erau ei înşişi elevi şi observau modul de desfăşurare a unei lecţii conduse de profesorul lor de instrument, şi care se compunea din observaţii, explicaţii, demonstraţii etc.

Se simte nevoia trasării unei punţi de legătură între procedeele folosite în practica predării pianului şi o teoretizare, o clasificare a metodelor şi procedeelor, mai la „obiect"; chiar dacă o teoretizare trebuie să sistematizeze şi să surprindă trăsături generale, esenţiale, ale unei largi categorii de cazuri particulare, totuşi, dacă vrem, de pildă, să clasificăm procedeele pedagogiei pianistice, este bine să pornim de la anumite criterii legate de specificul acţiunii de instruire pianistică, şi nu chiar de la jaloane cu un caracter atât de general încât să fie aplicabile predării atât a istoriei, matematicii, cât şi a biologiei sau a chimiei.

Analizând cu atenţie procedeele intrate în practica pedagogică curentă, vom observa că ele urmăresc să acţioneze asupra diferitelor mecanisme ale comportamentului pianistic; de aceea credem că o clasificare a lor, utilă şi cu putere de generalizare, ar trebui să pornească de la studierea lor din punctul de vedere al acţiunii şi eficienţei lor în construirea comportamentului pianistic, indiferent dacă, pentru a pune în funcţiune o anumită „rotiţă" a acestui comportament, vom folosi metoda demonstraţiei, a controlului, a conversaţiei, sau alte metode menţionate în clasificările *Pedagogiei generale*: deosebirile importante între procedeele particulare ale pedagogiei pianistice ţin de *esenţa* şi specificul fiecărui mecanism asupra căruia ele sunt menite să opereze, şi nicidecum de faptul că profesorul operează asupra acelui mecanism prin explicaţii, demonstraţii, sau verificând prin metoda conversaţiei, dacă elevul a înţeles ce are de făcut, sau stimulându-i reprezentările asupra respectivelor operaţii mentale sau motorice etc.

Iată de ce vom încerca în capitolul de faţă o clasificare a procedeelor pedagogiei pianului după sarcinile pianistice pe care ele sunt chemate să le rezolve, menţionând, la o serie de procedee legate de un anume mecanism, apartenenţa fiecăruia la una din

Scanned with OKEN Scanner

metodele amintite mai sus – a transmiterii de cunoştinţe, a demonstraţiei, controlului etc. Vom vedea că cele mai multe din ele se înscriu în categoria metodelor de algoritmizare propuse de cea de a doua clasificare a metodelor (după criteriul mijloacelor folosite în instruire), menţionată mai sus ca aparţinând *Pedagogiei generale*, înţelegerea teoretică a valorii acestor procedee le poate mări substanţial randamentul, profesorul putându-le diversifica în funcţie de fiecare caz particular, sau modifica, adapta, după observarea reacţiilor subiectului respectiv; ea mai este necesară şi pentru clarificarea unor aspecte contradictorii între teorie şi practica studiului la instrument.

Multe procedee experimentate ca ducând la rezultate bune sau ca rezolvând parţial un anumit aspect al cântatului la pian atacă problema interpretării pe diferite fronturi deodată, fără a fi folosite într-o succesiune cronologică, după ordinea cronologică a proceselor de recodificare a textului: nu se studiază *de obicei* (în practica şcolilor noastre mai ales) o perioadă de timp *numai* procesul trecerii semnelor grafice ale textului în reprezentări auditive, urmând ca restului recodificărilor să li se atribuie perioade separate de timp, destinate exclusiv câte unui aspect; de obicei, chiar şi în fazele când reprezentările nu sunt încă foarte puternice, se trece la redarea imaginilor interioare în sunetele pianului, intrând deci în acţiune şi mecanismele celorlalte recodificări.

Practica unor generaţii succesive s-a bazat intuitiv pe unele observaţii foarte juste şi anume că o conturare foarte clară în reprezentări a sunetelor, cu toate calităţile lor, e uşurată de auzirea – prin producerea lor de către însuşi subiectul respectiv – a acestor sunete şi în realitate.

Aceasta duce însă – aşa cum am arătat în capitolul privitor la lecţia de pian – pe unii profesori mai neexperimentaţi să piardă din vedere scopul cel mai important al instruirii – educarea mecanismelor în vederea *păstrării ordinii* conexiunilor văz-auz-motoric, precum şi a ordinii recodificărilor respective, de la text până la redarea în execuţia vie.

Din cauza folosirii combinat în aceeaşi perioadă de timp a procedeelor acţionând asupra diverselor mecanisme ale cântatului la pian, profesori mai neexperimentaţi asistă la apariţia la elevi a

Scanned with OKEN Scanner

unor defecţiuni: fie că mişcările se leagă direct de simţirea provocată instinctiv, şi din păcate nelogic, de unul din aspectele cele mai frapante pentru subiectul respectiv al conturului sonor (de latura melodică sau ritmică, de caracterul mai liric sau mai avântat al frazelor), *mişcările şi nu sunetele căpătând caracterele respective*, fie că se produce o legare directă a motoricului de văz, textul este „clămpănit" pe clape, elevului nu i se dezvoltă puterea de reprezentare şi nici mijloacele ca sunetele pianului să poată fi combinate în vederea redării bogăţiei imaginilor auditive.

O folosire combinată, în aceeaşi perioadă de lucru (şi nu în etape succesive clar demarcate), a unor procedee operând asupra diverselor mecanisme poate duce la rezultate foarte bune, cu condiţia ca profesorul – şi chiar şi subiectul în cauză – să evite continuu ivirea unor dereglări în ordinea recodificărilor informaţiei muzicale. La un moment de început al studiului unei piese, când imaginile auditive nu sunt decât în faza intonării logice a raporturilor din text şi nu sunt încă artistic definitivate, profesorul poate permite elevului şlefuirea lor prin „încercarea" la instrument; elevul trebuie însă pregătit din timp şi pentru problemele puse de celelalte recodificări, adică profesorul trebuie să-l familiarizeze cu combinaţiile dinamice (şi – după primele clase – şi cu fluctuaţiile agogice) care permit sunetelor pianului să fie percepute divers, ca timbru şi grade de cantabilitate, precum şi cu mijloacele tehnice care permit obţinerea acestei diversităţi sonore la instrument.

Sunetul pianului poate stimula reprezentările şi provoca o justă intuire a ultimelor finisaje ale unei imagini, concepute la început corect şi logic, numai dacă scara dinamică folosită în raporturi de la sunet la sunet îndeplineşte de la început anumite condiţii de omogenitate, de dinamizare, în raport cu registrul etc; numai în aceste condiţii el va putea fi folosit ca material sonor pentru efectuarea primelor operaţii logice caracteristice începuturilor studiului unei piese, şi va putea stimula şlefuirea imaginii din reprezentări.

Iată de ce, în clasificarea de mai jos a procedeelor pedagogiei pianistice, vom întâlni oarecare întrepătrunderi între procedeele pentru formarea diferitelor mecanisme ale comportamentului pianistic.

Scanned with OKEN Scanner

III.1. Procedee pentru formarea mecanismului de traducere a textului muzical în reprezentări auditive

În principiu, formarea unor reprezentări auditive este *favorizată* de înmagazinarea în „depozitele" memoriei a unor senzaţii privind sunete du diverse calităţi, a unor moduri de organizare sonoră semnificativă, aşa cum apare ea realizată la diverse instrumente.

Cum spuneam în capitolele anterioare, reprezentările auditive muzicale nu sunt doar imagini, amintiri ale unor vechi senzaţii auditive izolate, fără legătură între ele, ci presupun un proces de selectare, o observare a anumitor trăsături esenţiale în felul cum au fost – la o percepţie anterioara – organizate respectivele semnale auditive (diferenţieri dinamice în intonarea intervalelor melodice, profil dinamic şi organizare a dinamicii adecvate structurilor ritmice, proporţii dinamice între sunetele unui acord, moduri de înlănţuire a frazelor, de frazare).

Dacă această familiarizare cu logica sunetelor vii, cu „modulaţiile" dinamicii şi timbrului, în funcţie de mişcarea sunetelor pe axa spaţiului şi pe axa timpului, este deplină, dacă nu este vorba de reţinerea, memorarea unor contururi sonore, ci tânărul interpret a deprins şi respectivele operaţii audio-mentale – la nivelul logic şi la nivelul atribuirii unor semnificaţii – atunci decodificarea textului în reprezentări este spontană: solfegierea în gând a unei fraze din textul studiat aduce, odată cu intonarea unui interval, odată cu imaginarea unei formule ritmice, şi o previziune a intonaţiei vii, a organizării dinamice şi timbrale; în redarea la instrument, el va reuşi să „adapteze" sonorităţile instrumentului la necesitatea efectuării *cu sunetul lui* a ceea ce este esenţial în aceste operaţii; prin autoreglare, atât el, cât şi publicul vor percepe sunetele aşa cum au fost ele imaginate şi dorite în reprezentări. Un astfel de mod de desfăşurare a învăţării în interpretarea pianistică (permiţând tânărului interpret să înveţe muzica aşa cum a învăţat vorbirea, şi să se exprime firesc cu sunete muzicale organizate) este ideal şi a fost dat ca exemplu şi model de învăţare de către K. A. Martienssen în capitolul privind „complexul copilului minune".

Un asemenea mod de învăţare nu este însă la îndemâna oricui, deoarece, aşa cum am spus, obţinerea unor anumite contururi

Scanned with OKEN Scanner

sonore care să sune „logic" nu este posibilă printr-o simplă copiere sau reproducere, ci este condiţionată de producerea unor operaţii audio-mentale specifice; există puţine şanse pentru producerea acestor operaţii intuitiv, fără „învăţare" şi cu aplicabilitate la orice fel de structură muzicală întâlnită; copiii deosebit de dotaţi reuşesc asemenea intuiţii, însă numai parţial, pentru anumite structuri muzicale cu care au probabil mai multă afinitate.

De altfel, analizând mai adânc fenomenele, vedem că şi deprinderea vorbirii – ca un papagal la început (pentru a folosi o imagine sugestivă) – e una, pe când perfecţionarea operaţiilor mentale prin care se exprimă judecăţi cu putere de generalizare este alta, şi nu se obţine fără procese complexe de învăţare pe parcursul a ani de zile decât în cazul unor „copii minune"; aceştia rezolvă intuitiv anumite probleme şi aparent sar peste nişte etape în dezvoltarea gândirii, procesul de maturizare într-un anumit domeniu desfăşurându-se foarte rapid.

Aşadar, dacă nu avem de-a face cu copii minune, îi revine profesorului rolul de a ajuta elevul să observe, să selecţioneze calităţile de sunet cele mai adecvate la un moment dat şi să-i stimuleze producerea operaţiilor audio-mentale care duc la obţinerea de către el însuşi a acelor calităţi de sunet.

a) Vom împărţi procedeele pentru formarea unor reprezentări auditive, pentru educarea capacităţii de reprezentare auditivă a textului în: procedee pentru îmbogăţirea experienţei auditive (vom vedea că aceste procedee se înscriu în metodele de asimilare intuitive ca observarea, demonstrarea, modelarea);

b) procedee pentru intuirea şi înţelegerea modului de funcţionare a mecanismului de reprezentare auditivă (procedee care ţin de metodele de asimilare activă – predare de cunoştinţe muzicale privitoare la comportamentul pianistic, algoritmizarea);

c) procedee pentru stimularea formării reprezentărilor auditive (procedee care ţin de metode de asimilare active ca exerciţiile, algoritmizarea, precum şi de metode de stimulare);

d) procedee pentru înlăturarea unor defecţiuni ce se ivesc în mod obişnuit în instruirea pianistică în cursul practicării „exerciţiilor" şi a efectuării operaţiilor algoritmizate cuprinse la procedeele de stimulare.

Scanned with OKEN Scanner

Să analizăm mai pe larg aceste procedee:

a) Procedeele pentru îmbogăţirea experienţei auditive, pentru memorarea şi selectarea diverselor moduri de organizare sonoră sunt:

– Audierea muzicii interpretate la diferite instrumente şi în diferite combinaţii (muzică simfonică, vocal-simfonică, vocală, ansambluri instrumentale de cameră, vioară sau violoncel şi pian, oboi, flaut, corn şi pian etc.). Elevul se familiarizează cu timbruri diverse folosite pentru a potenţa artistic un anumit registru, cu diferite particularităţi acustice ale unor instrumente putând executa vibrato-ul sau nu, ale diferitelor glasuri de la bas până la sopran, cu diverse maniere de la bel-canto italian, la vocea de „cap" indicată în repertoriul german de lied etc. Unele explicaţii ale profesorului, atrăgându-i atenţia elevului asupra diverselor particularităţi expresive, sunt de cele mai multe ori necesare, metoda observării fiind deci completată cu cea a comunicării unor cunoştinţe. Pentru a atrage atenţia unor elevi în primele clase elementare asupra calităţilor de sunet necesare unei exprimări logice şi artistice, pentru a le îmbogăţi „vocabularul", sunt necesare explicaţii sugestive care să compare diferite calităţi de sunete cu altele mai cunoscute de ei, cu imagini evocatoare care să permită copiilor recunoaşterea şi clasificarea lor pe baza unui fond aperceptiv de care ei dispun.

– Audierile pe bandă prezintă avantajul că permit întreruperea audierii, comentarea celor auzite, reluarea fragmentului respectiv permiţând *observarea* lui din nou cu o atenţie auditivă sporită, cu un auz mai avizat. Este, de asemenea, posibilă compararea unor structuri similare pentru fixarea trăsăturilor comune în redare – în ciuda unor particularităţi ale fiecărui caz – sau compararea modului cum sună o aceeaşi temă reluată la diferite instrumente, precum şi compararea cu modul cum ar putea fi redată la pian.

– Un procedeu care ţine de metoda modelării, adică a studierii trăsăturilor unui obiect, fenomen, observând alt obiect sau fenomen similar, sau simulând pe un model asemănător obiectului anumite caracteristici de funcţionare (mai uşor şi mai la îndemână de observat pe model), constă în intonarea cu glasul a unor pasaje din piesa studiată, care se pretează la acest lucru prin ambitus şi structură, melodică). Dacă elevul este prea mic şi încă nu le poate

Scanned with OKEN Scanner

intona cu maximă justeţe, profesorul îi poate cânta el cu glasul respectivele fragmente.

Vom regăsi acest procedeu, care are rolul de a îmbogăţi experienţa auditivă a interpretului în formare – în cântul vocal fiind mai uşor de observat anumite intenţii de modelare a sunetului – şi printre procedeele din categoria următoare, care au ca scop de a acţiona asupra însuşi mecanismului reprezentării.

b) Procedee pentru intuirea şi înţelegerea modului de funcţionare a mecanismului de reprezentare auditivă

Procedeul mai înainte amintit, de intonare cu glasul a diferite fraze din piesa studiată, figurează şi în categoria procedeelor care au darul de a pune în evidenţă modul cum trece o comandă auditivă în sunet. În acest sens, procedeul este de neînlocuit pentru elevii care au tendinţa de a lega direct notele scrise în text de anumite clape, fără a face vreun efort interior de intonare, de anticipare a unei deplasări intervalice; ei vor beneficia mult din luarea ca model, pentru procesul de reprezentare ce trebuie să aibă loc în cântatul la instrument, a unui proces de reprezentare ca acela caracteristic cântului vocal. Prin auto-observarea propriului efort mental de intonare ei pot intui mecanismul de reprezentare şi comandă auditivă; în afară de aceasta, dacă li se explică (sau pentru cei mai mici – dacă profesorul le cântă cu glasul) şi li se subliniază modul de înlănţuire a sunetelor unei fraze şi diversitatea de grade de cantabilitate a sunetelor după structura ritmică, dacă sunt familiarizaţi cu intonarea cu sens, cu semnificaţie a muzicii, ei pot deprinde şi fixa mult mai rapid operaţiile audio-mentale respective.

Procedeul de mai sus are rolul de a ajuta la intuirea modului cum se desfăşoară reprezentările auditive în momentul cântatului.

Pentru înţelegerea însă a modului cum iau naştere reprezentările în legătură cu un text muzical, profesorul trebuie să predea elevilor anumite cunoştinţe privitoare la comportamentul pianistic şi anumite cunoştinţe privind latura comunicaţională a structurilor muzicale: imperativul pentru interpret de a „înţelege" muzica pe care o cântă nu trebuie înţeles în sensul că interpretul ar trebui să fie înarmat cu anumite cunoştinţe teoretice muzicale ca o latură a formaţiunii sale profesionale; acest imperativ trebuie înţeles în sensul că interpretul trebuie să funcţioneze adecvat structurilor logice muzicale. Intonarea în auzul interior a

Scanned with OKEN Scanner

intervalelor după sistemul netemperat, formarea auzului armonic, a auzului polifonic, a unui simţ al formei, a unei înţelegeri a stilului, a tuturor acestor componente ale gândirii muzicale la nivelul interpretului, presupune anumite explicaţii teoretice; este desigur necesar ca tânărul interpret să pătrundă teoretic fenomenul muzical, însă aceasta nu spre a deveni un muzicolog, ci neutru a-i *înţelege funcţia de comunicare*, pentru a-l privi din punctul de vedere al *mesajului* şi al modalităţilor de transmitere nedeformată a acestui mesaj.

Pentru exercitarea de către elevul pianist a viitoarei sale profesiuni, predarea trebuie necesarmente să aibă o aplicabilitate practică; elevul trebuie astfel format încât să nu gândească numai în cuvinte *despre muzică*, ci să *gândească muzica*, să-şi formeze reprezentări auditive în care stilul, structura operei să fie respectate, prin aceasta transmiţându-se mesajul. Elevul pianist care vede un text pentru prima oară trebuie să poată vorbi teoretic despre el. dar să aibă şi deprinderea de a şi-l imagina interior cu sonorităţi adecvate. Aşa cum am spus, este vorba despre o îmbinare între predarea unor cunoştinţe teoretice muzicale şi explicarea şi formarea la elev a unui comportament care să opereze asupra structurilor muzicale la modul specific al interpretului.

În procesul instruirii, unde foarte multe cunoştinţe se transmit prin cuvinte, prin explicaţii verbale, profesorul trebuie să vegheze cu grijă (şi să-i dea aceeaşi misiune şi elevului său) ca în momentul execuţiei să funcţioneze gândirea muzicală, să se desfăşoare în mintea elevului reprezentări auditive. Chiar dacă în studiu elevul îşi formulează verbal înaintea câte unui pasaj anumite sarcini, în momentul execuţiei respectivului pasaj trebuie să acţioneze comenzile auditive şi nicidecum cele verbale (de pildă aici trebuie să dau un accent, aici să fiu atent să fac un crescendo mai pronunţat etc.). Elevul trebuie antrenat să memoreze cu auzul de control cum i-a sunat respectiva execuţie, şi abia după terminarea pasajului să-şi formuleze în cuvinte o comparaţie între execuţia dorită şi cea efectiv realizată. Propunându-şi o reexecutare perfecţionată a pasajului şi formulând verbal tehnologia acestei perfecţionări (de exemplu, ce sunete să sune mai cantabil, cât de mult şi cu ce înţeles să fie subliniată o schimbare de armonie, cât de mult să arcuiască fraza etc.), totuşi în momentul re-executării, adevărata eficienţă este asigurată de concentrarea întregii volitiuni auditive în

Scanned with OKEN Scanner

imaginarea sunetelor cu acele contururi perfecţionate dorite, de efectuarea acelor operaţiuni audio-mentale ce duc la apariţia sunetelor cu respectivele calităţi.

c) Vom încerca în cele ce urmează să analizăm procedeele pentru stimularea formării reprezentărilor auditive, adică modalităţile de deprindere a *operaţiilor componente ale gândirii muzicale*. (Metodele de învăţământ care, pentru *rezolvarea unei probleme indică operaţiile ce trebuie efectuate*, fac parte din metodele aşa numite „de algoritmizare", metode de asimilare active, – şirul de operaţii care duc la rezolvarea problemei fiind un algoritm. Vom întâlni la acest paragraf dintre metodele menţionate de *Pedagogia generală* şi metode de stimulare precum şi exerciţiul, adică studiul la instrument, despre care vom vedea că poate, într-un anumit sens, constitui o metodă de stimulare a formării reprezentărilor auditive.)

– *Operaţiile de dinamizare şi de colorare timbrală legate de intonarea intervalului melodic.*

Explicaţiile teoretice privind acordajul temperat şi cel netemperat pot fi cu atât mai detaliate cu cât elevul este mai mare şi are mai multe cunoştinţe teoretice muzicale, ele ajutându-l să înţeleagă problemele puse de redarea cu sens a intervalelor melodice.

Pentru elevii începători sunt necesare explicaţii care să facă apel la intuiţia lor, la capacitatea lor de a face asociaţii cu alte fenomene cunoscute, subliniindu-se asemănările şi deosebirile între aspectul despre care se discută şi cel folosit ca termen de comparaţie. Pentru sesizarea deosebirii între sistemul temperat de acordaj al pianului şi posibilităţile de intonare expresivă ale unui instrument netemperat, se poate compara pianul cu glasul, şi profesorul poate demonstra, cu glasul, posibilităţile de a emite un *Do* puţin mai sus sau mai jos, dar nu într-atât încât să se obţină *Do diez* sau *Si*. Când îşi cântă o mică melodie în auzul interior, elevul nu trebuie să se preocupe anume să intoneze netemperat, deoarece, dacă va reuşi s-o cânte, o va intona fără doar şi poate netemperat, după predispoziţiile auditive ale oricărui om. Profesorul, în *acest caz,* poate controla intonaţia justă *nu cu pianul* ci cu propriul său glas, punând elevul să cânte şi cu glasul pentru a-i controla corectitudinea redării intervalelor. Problema multor copii de vârste

Scanned with OKEN Scanner

mici, care încă nu pot intona corect, nu este o problemă de auz cât o problemă de conexiuni nervoase între zona auditivă şi centrii nervoşi ai fonaţiei. Realizarea cu timpul a unei intonaţii corecte a intervalelor se va face după modelul glasului profesorului (care pentru a controla dacă nu a scăzut sau a urcat, pentru a controla deci înălţimea absolută, poate lua din când în când ca reper *un sunet* al pianului). Demonstraţiile şi exerciţiile respective au ca scop să stimuleze elevul în anticiparea înălţimii sunetelor, astfel ca el să nu se mulţumească cu sunetul gata fabricat al pianului, ci să resimtă necesitatea de a semnifica, de a comunica ceva prin deplasările intervalice respective. Propunându-şi să scoată în evidenţă frecvenţa unui sunet faţă de a celuilalt, elevul pianist devine sensibil la mici fluctuaţii de dinamică ce favorizează perceperea sunetului ca deosebit de cântat, pentru că este gândit la justa lui înălţime. În felul acesta, efortul de intonare se însoţeşte sistematic de anumite modificări în dinamică şi timbru între un sunet de o înălţime şi următorul de o altă înălţime.

La începutul acestei educaţii elevii deprind de obicei mai uşor modul de dinamizare al intervalelor componente ale unui acord: terţa, sexta, cvinta, şi sunt mai puţin sensibili la schimbările de dinamică şi timbru ce ar trebui să aibă loc în intonare unor intervale ca secunda mare sau mică, ale căror funcţii nu le sunt atât de clare. Ei pot deveni mai sensibili şi la secunda mare, prin auzirea răsturnării ei, septima mică, deseori întrebuinţată în acordurile de septimă, cu un efect atât de expresiv mai ales pe dominantă. Pe de altă parte, deosebirea între secunda mare şi cea mică apare în intonarea gamei (vezi ex. 30), auzul tinerilor în formare putând fi sensibilizat şi pentru diferenţierile dinamice cerute de intonarea acestor intervale, prin compararea funcţiei lor în tetracord.

Simţul culorilor şi al posibilelor diferenţe timbrale ce apar odată cu diferenţierile dinamice poate fi educat prin mărirea treptată a ambitusului în care se desfăşoară deplasările intervalice, sau prin deprinderea operaţiei de repetare a unei teme la alt registru. Odată cu deprinderea unei scări tot mai largi de diferenţieri dinamice pentru redarea adecvată a raporturilor de frecvenţă între sunete foarte îndepărtate, auzul devine mai sensibil la valenţele expresive sporite pe care le capătă raportul de frecvenţă printr-un anumit raport dinamic.

Scanned with OKEN Scanner

În studiul unei aceleiași piese, după ce elevul s-a familiarizat cu dinamizarea intervalului melodic după raporturile de frecvență și funcționale, se poate trece la stimularea perceperii laturii semantice, la asocierea domeniului intonație nai sonor cu cel spațial (sus-jos), precum și cu schimbările de timbru și înălțime întâlnite în intonația vorbirii.

– *Operațiile de dinamizare și de colorare timbrală legate de intonarea intervalelor armonice și a acordurilor.*

Există o strânsă intercondiționare între procedeele pentru formarea deprinderii de a valorifica prin dinamică potențialul expresiv al unui interval melodic și formarea deprinderii de a concepe două sau mai multe sunete concomitente, puse în valoare unul față de celălalt prin anumite raporturi dinamice. Dacă imaginarea proporției dinamice juste între două sunete consecutive e uneori favorizată de emiterea lor la instrument și concomitent, putem spune că și inversul este valabil: formarea capacității tânărului pianist de a anticipa, de a-și reprezenta un interval armonic sau un acord e condiționată de prezentarea sunetelor și sub forma unor intervale melodice – de recomandat a fi intonate și cu glasul – fiecare sunet în parte putând fi mai bine anticipat.

Mai departe, pentru stimularea reprezentării întregului raport armonic real este recomandabilă execuția la instrument, însă nu cu o singură mână cum se execută de cele mai multe ori un interval armonic mai mic decât octava, sau un acord în poziție strânsă, ci cu două mâini, întâi două sunete și apoi trei, combinând întâi basul cu sopranul, tenorul cu sopranul, apoi tenorul cu basul. Operația de sinteză, de combinare a acelor 2 sau 3 sunete (anticipate întâi fiecare separat) într-o reprezentare a lor deodată e favorizată de un proces intuitiv care se manifestă când ne folosim de redarea la instrument *și anume o redare simplificată:* folosirea ambelor mâini permite o comandă diversificată pentru stânga față de dreapta, mai ales dacă la început se redau numai 2 sunete; permite apariția *spontană* în degete a unor energii diferențiate după proporțiile dinamice în care au fost auzite sunetele în intonarea lor consecutivă. De obicei, acest lucru nu-i este la îndemâna copilului când acesta „încearcă" dintru început acordul cu o singură mână: în cazul acesta nu se produc comenzi ale auzului diferențiate pentru diferitele degete, ci o mișcare în bloc a aparatului pianistic, acesta

Scanned with OKEN Scanner

împingând mâna pe clape aidoma unui pumn îmbrăcat într-o mănuşă de box. Este un caz tipic pentru ilustrarea modului cum încercarea de redare la instrument stimulează sau nu capacitatea de reprezentare.

Problemele deprinderii dinamizării unor acorduri în poziţie largă pe ambitusuri mari sunt aceleaşi cu ale deprinderii dinamizării unor intervale melodice mai mari. Şi aici poate avea loc o stimulare a capacităţii de reprezentare prin punerea la îndemâna subiectului a unor elemente care să-i permită obţinerea unui rezultat sonor real satisfăcător în execuţia la instrument. Pot fi luate sunetele extreme şi emise cu energii clar diferenţiate în favoarea sunetului înalt, ceea ce va da naştere la un echilibru de sonorităţi greu de imaginat pentru copilul care încă nu poate elimina influenţa chinestezică pe care o exercită o mână asupra alteia. Imposibilitatea de a imagina, de a intui o rezolvare tehnică corectă ca aceea de mai sus, din cauza unei lipse de diferenţiere între mâini, duce în general la inhibarea auzului şi la imposibilitatea lui de a imagina ceva ce subiectul respectiv nu poate executa. Punerea la dispoziţia subiectului a unei rezolvări tehnice dă libertate şi intuiţiei auditive să se manifeste. Un raport dinamic just între două sunete depărtate – odată obţinut de către subiectul în cauză – va fi repede memorat dacă profesorul insistă asupra valenţelor expresive ale soluţiei respective.

– Procedeele pentru dezvoltarea simţului ritmic în formarea reprezentărilor auditive.

Am văzut în capitolul respectiv din teoria artei pianistice că mecanismul numeric care permite o bună păstrare a ritmului este de natură psiho-energetică şi foloseşte ca unitate de măsură pulsaţia interioară – aparentă sau subînţeleasă –, pentru a croi fiecărui sunet profilul dinamic cerut de poziţia şi rolul său în formula ritmică.

Nu credem că ar exista vreun caz în care acest mecanism ar trebui format pe cale artificială în cele mai mici componente ale lui. Ceea ce am vrut să analizăm în studiul teoretic al comportamentului ritmic, sunt anumite „rotiţe" care, dintr-un motiv sau altul, ar putea să nu funcţioneze la un subiect, şi a căror cunoaştere ar permite profesorului un diagnostic mai precis, în cazul unor nereguli ritmice. De pildă, unii tineri interpreţi intuiesc

Scanned with OKEN Scanner

că un sunet de durată mai mare trebuie cântat „lung", dar acest lucru le dă o anumită moliciune, ceva static în cântat. Explicaţia poate sta în faptul că sunetul nu este croit de ei, divers, pe pulsaţii, pe durata lui neîntâmplându-se aceste micro-evenimente psiho-energetice, pulsaţii care să stabilească un raport numeric şi poziţional între acest sunet şi cel imediat precedent şi următor. Alţi subiecţi au tendinţa de a „fugi", de a nu da întreaga lor valenţă expresivă sunetelor importante ritmic, tot dintr-o greşită „croială" dinamică a sunetelor datorată lipsei unor operaţiuni audio-mentale specifice.

În ce priveşte ritmul, mai mult decât în ce priveşte alte elemente ale structurii muzicale, simpla copiere din afară a calităţilor unor sunete aşa cum au apărut într-o interpretare valoroasă este cu totul insuficientă, şi, de fapt, imposibilă. Dincolo de cele auzite, şi pentru a se produce cele auzite, în mintea interpretului au avut loc, cu ştirea şi uneori fără ştirea lui, o sumă de operaţii mentale. Că aceste operaţii pot fi descrise elevilor de vârste mai mari, aducându-se în felul acesta o soluţionare a problemei, e neîndoios. Explicaţii de genul celor date la capitolul respectiv din teoria artei pianistice au rolul de a mobiliza şi stimula mecanisme pentru care oamenii au în genere predispoziţii, de a atrage atenţia asupra unor fenomene care stau la baza redării cu vivacitate, creator, a ritmului. Profesorul nu trebuie să arate elevului detaliat, la întreaga piesă studiată, toate relaţiile între sunete şi profilurile dinamice respective: este de ajuns să fie analizate câteva fraze, unde intuiţia muzicală a elevului se manifestă mai puţin, este de ajuns ca acesta să-şi dea seama că expresivitatea, logica şi redarea justă a ritmului *ţin de aceste mecanisme,* de construirea, în funcţie de relaţiile temporale între sunete, a unei diversităţi de profiluri dinamice care fac să se grupeze laolaltă câteva sunete şi creează anumite „graniţe" expresive între o formulă şi alta; peste tot unde elevul a simţit că defecţiunea, ce lipsea o anumită frază de logică, de coerenţă, este datorită nefuncţionării mecanismului audio-mental arătat, va fi suficientă îndreptarea atenţiei sale în acest sens; încercarea de a „duce" sunetele în diferite moduri, pentru găsirea soluţiei corecte, a soluţiei care să grupeze sunetele după raporturile lor de durată, după direcţia melodică, după structura armonică, se va solda cu intrarea în funcţiune a intuiţiei muzicale, şi aceasta datorită

Scanned with OKEN Scanner

îndreptării atenţiei pe făgaşul unde există cele mai multe probabilităţi ca această intuiţie să înceapă a se manifesta.

Ceea ce este mai complicat este modul cum asemenea operaţii audio-mentale pot fi deprinse de elevi de vârstă mai mică.

Un procedeu este acela al comparaţiei unei soluţii corecte cu una incorectă, exagerând deosebirile şi făcând cât mai uşor observabile procesele psiho-energetice interioare. De pildă, la instrumente cu vibrato, suntem de părere că însuşi vibrato-ul este construit pe pulsaţii, astfel încât aceste pulsaţii pot fi mai cu uşurinţă observate în cântul vocal sau la vioară, violoncel, mai ales dacă profesorul face elevul atent în acest sens. Mulţi elevi mici au văzut deja la televizor emisiuni, sau chiar filme artistice, în care apare în semnale vizuale, pe un ecran, electrocardiograma unui bolnav asupra căruia se efectuează o operaţie. Oscilaţiile de pe ecran indică activitatea inimii; la un moment dat apare un semnal continuu, drept, semn al încetării activităţii acesteia. Comparaţia cu această imagine vizuală este deosebit de elocventă, dacă – asociat cu ea – profesorul mai precizează elevului şi deosebirea dintre un sunet lung al unui aparat – gen ţiuitură, sirena etc. – şi sunetul cu veleităţi de a exprima un mesaj organizat, produs de om cu glasul său. În acest din urmă caz, este evidentă modelarea dinamicii după o anumită organizare interioară a duratelor, care poate fi numită – pentru copii – „un ceas al omului, o inimă care bate etc".

Un alt mecanism care trebuie deprins este acela de a grupa sunetele în diferite formule, creând diferite legături între ele. Pentru cei mici este eficientă prezentarea unor cuvinte în care o silabă merge către alta, următoarea după ele părând a face parte din altă grupă. Pentru accentul agogic, un exemplu elocvent şi sugestiv îl constituie diferite exclamaţii, interjecţii monosilabice construite pe un diftong ca de pildă: vai! au! stai! hai! etc. cuvânt care să nu se lege de un altul precum articolul sau adjectivul de substantiv. Într-un picior ternar de genul „hai să stăm", hai poate evident fi asemuit cu un sunet neutru întâlnit în analizele şi exemplele noastre muzicale, date la capitolul respectiv, „să stăm" putând fi comparat, în domeniul muzicii, cu o relaţie de tip anacruzic. Întregul enunţ ar putea fi deci comparat cu un picior cretic – – , în care primul accent este un accent agogic, coeziunea maximă < existând între următoarele două silabe. Asemenea

Scanned with OKEN Scanner

comparaţii, ca şi acelea folosite de mulţi profesori, ca de pildă mersul într-un anumit ritm sau tactarea cu mâna, trebuie însă să se sprijine şi pe formarea acelor mecanisme de sesizare a posibilelor legături între sunete, după mersul melodic, după succesiunea treptelor armonice, după raporturi de durată.

– *Atenţia distributivă în urmărirea deodată a mai multor planuri sonore.*

Mecanismul de distribuire a atenţiei în cântul polifonic cu greu s-ar putea forma în lipsa studiului la instrument; el presupune o experienţă în alternarea activităţii concentrate pe diferite focare de excitaţie pe scoarţă. Se ştie că la om nu pot exista concomitent mai multe focare de maximă excitaţie pe scoarţă, atenţia distributivă fiind rezultatul unei predispoziţii sau a unui antrenament de alternare atât de rapidă (în fracţiuni de secundă) a atenţiei acordate mai multor activităţi, încât practic „pare" că omul respectiv gândeşte la mai multe lucruri deodată.

La pian, capacitatea aceasta este de maximă importanţă pentru realizarea polifoniei şi chiar a unei melodii susţinute de un acompaniament mai complex (figuraţii cu multe note străine de acordul principal) sau mici contramelodii. Ea se formează treptat *prin alternarea studiului cu mâini separate* (sau pe „partide" muzicale, pe voci, după cum e cazul: dacă o mână are la un moment dat de realizat 2 voci, sau dacă o voce interioară se cântă prin combinarea acţiunilor celor 2 mâini) *cu studiul cu mâinile împreună* sau, dacă este vorba de mai multe voci, pe voci combinate la început câte 2, apoi câte 3 şi abia la urmă câte 4.

Fiecare voce trebuie astfel construită încât să permită alternarea unor momente de maximă conştientizare – pe intrarea vocii respective şi pe punctele ei culminante – cu momente mai automatizate: deşi iniţial şi acestea au fost lucrate în studiu cu maximă conştienţă, totuşi necesitatea unor legături diversificate între sunete, pentru ca linia melodică a respectivei voci să apară închegată, impune în final o ierarhie între gradele cu care conştientul va comanda diferite sunete.

Trecând după aceasta la studiul a 2 voci împreună, elevul pianist deprinde să-şi „mute", să-şi alterneze comanda conştientă când la o voce când la alta, după necesităţile muzicale. Scurtele momente, când o voce pare că merge de la sine, decurg, de fapt,

Scanned with OKEN Scanner

dintr-un program de comenzi deja date cu ocazia sunetelor anterioare mai conştientizate.

Momentele dificile în deprinderea acestui mecanism sunt cele ce premerg punerii lui prima dată în funcţiune, când, după multe încercări şi „paşi mici" câştigaţi, copilul prinde, în sfârşit, ritmul respectivei alternanţe şi este capabil să reproducă încă o dată acelaşi gen de acţiuni. Pentru a ajuta copilul în găsirea acestui mecanism trebuie să se lucreze la început pe fragmente foarte scurte, folosindu-se ca metode de stimulare diferite comparaţii cu activităţi ce presupun alternări similare ale activităţii conştientului (ca de pildă stingerea unui incendiu la începutul lui, când există doar mici focare apropiate şi omul este atent alternativ şi se ocupă când de unul, când de altul, până ce reuşeşte să înăbuşe focul la fiecare din ele).

În momentul când copilul începe să cânte la 2 voci, se simte şi necesitatea stabilirii unui nivel dinamic diferit pentru fiecare din ele, precum şi a unei diferenţieri în ce priveşte coloritul timbral general (mai strălucitor, obţinut prin diferenţieri dinamice mai mari între sunete, sau mai acoperit, obţinut printr-o omogenizare a lor). Deşi aceasta pare o sarcină în plus, copilul realizează curând că datorită acestor diferenţieri între planurile dinamic-timbrale, vocile se disting între ele, pot fi mai lesne recunoscute; chiar el se concentrează mai uşor când asupra uneia, când asupra alteia, dacă reuşeşte să le gândească pe fiecare cu un anumit colorit specific.

– *Operaţiunile de construire a formei* sunt legate de simţul tonalităţii, de înţelegere a sensului diferitelor cadenţe, de surprindere a caracterelor diferite ale frazelor sau secţiuni ale unei piese după structura lor ritmică, armonică, melodică, de familiarizare cu diferite feluri de respiraţii, în funcţie de modul de înlănţuire a frazelor prin secvenţare, antecedentă-consecventă etc.

Pentru copiii de vârste mici, simţul construirii formei se poate dezvolta prin comparaţii cu modul de construire a unor edificii, secţiunile în diferite tonalităţi fiind asemuite cu diferite etaje, fiecare ornamentat altfel, respiraţiile fiind asemuite cu cele din vorbire şi cu semnele de punctuaţie respectivă ca virgula, punctul şi virgula, punctul, semnul de exclamare sau de întrebare.

Simţul formei se mai dezvoltă şi în legătură cu neperceperea

Scanned with OKEN Scanner

diferenţelor în structura ritmică şi împăcarea lor cu o unitate a tempo-ului (vezi ex. 31 a şi b).

Elevii trebuie învăţaţi să speculeze, în construirea piesei, memoria ascultătorului, şi respectiv propria lor memorie: ea va fi antrenată să recunoască o temă expusă în altă tonalitate sau în anumite variaţii ritmice, armonice, datorită punerii în evidenţă a anumitor elemente comune care să ajute acestei recunoaşteri; scopul estetic al repetării, realizarea construcţiei diverse a piesei se vor realiza datorită însă sublinierii deosebirilor, a ceea ce aduce nou respectiva repetare sau revenire în altă secţiune.

Evitarea unui mod de a cânta static, monoton, monocrom, cu o inerţie şi o „lene" a gândirii muzicale şi, dimpotrivă, scoaterea în evidenţă a „devenirii" şi construcţiei diferenţiate a piesei prin schimbări de culoare, de organizare ritmică, prin evidenţierea a tot ceea ce se întâmplă de la un sunet la altul constituie o sarcină de prim-ordin a tânărului pianist.

– *Mecanismele atribuirii unor sensuri.*

Aşa cum arătam în capitolele anterioare ale lucrării de faţă, prelucrările imaginii muzicale la nivelul analizelor semantice nu trebuie să aibă loc decât după ce elevul s-a obişnuit cu mecanismele logicii, muzicale, după ce şi-a reprezentat textul în intonaţii logice care să-i permită să afle mai întâi de toate ce a vrut compozitorul să spună.

Şlefuirea imaginii artistice prin adâncirea şi îmbogăţirea respectivelor semnificaţii, cu un aport afectiv, intelectual şi intonaţional personal, constituie însă după aceea o etapă absolut necesară în formarea reprezentărilor.

În acest proces, asociaţiile cu diferite domenii extramuzicale sunt bine venite. Desigur că în această etapă, riscurile denaturării informaţiei din text sunt mai mici, însă profesorul trebuie totuşi să evite continuu pentru elevul său pericolul dezvoltării în cântat a gândirii verbale, sau a unor reprezentări vizuale, spaţiale, de mişcare, în dauna, funcţionării gândirii muzicale în auzul interior, în dauna puterii de *reprezentare auditivă*.

Profesorul trebuie să analizeze pentru fiecare elev în parte modalităţile de a folosi cu eficienţă procedeul stimulării unor

Scanned with OKEN Scanner

asociaţii între zona auditivă şi zona vizuală sau simţul deplasării în spaţiu (în sus, în jos), sau diferite programe explicate verbal descriind scene, personaje etc; aceste asociaţii trebuie astfel făcute încât *să îmbogăţească activitatea zonei auditive*, să ajute la găsirea unor *intonaţii care să semnifice* mişcarea, depărtarea, ridicarea, luminarea sau întunecarea, durerea, bucuria, grotescul, umorul etc.

Profesorul trebuie să sublinieze continuu *deosebirea între a manifesta şi a semnifica*. Deseori elevii abandonează eforturile de a construi muzica, de a o face să sugereze, să semnifice, şi se pun ei înşişi în stările afective sugerate de profesor. Un agitato ajunge astfel să nu mai semnifice ideea de agitaţie, de freamăt revoluţionar, ci se transformă într-o agitaţie a subiectului în cauză, ducând la apariţia unei dezordini, a unei lipse de organizare în cântat, care nu mai permite transmiterea niciunui sens, ci creează ascultătorilor doar o penibilă impresie de nervozitate.

Pentru ca elevii mai mari să deosebească un cântat semnificativ de unul în care se pun ei înşişi în starea afectivă pe care ar trebui să o „semnifice", am întrebuinţat uneori comparaţia cu arta acelui mare actor care este Laurence Olivier. În Hamlet-ul său, la sfârşitul monologului în care plănuieşte ca prin reprezentaţia oferită de echipa de actori ambulanţi să surprindă reacţiile regelui şi să-i demaşte eventuala vinovăţie, actorul se depărtează pe un culoar, învârtindu-se într-o efervescenţă a gândului; ultimele cuvinte nu le mai rosteşte, ci le strigă: efectul artistic este zguduitor, pentru că actorul nu este el însuşi ca fiinţă umană, nervos, agitat, ci prin mijloace artistice *redă semnificaţia* unei minţi agitate care urzeşte într-o stare de maximă tensiune un plan de răzbunare. De altfel, din acelaşi Hamlet al lui Laurence Olivier mai pot fi date încă zeci de exemple de modalităţi de semnificaţie, în care violenţa gestului sau a vorbei nu ating, prin nicio manifestare primară a emoţiei, înalta semnificaţie a mesajului.

Asemenea exemple se pot găsi însă şi pentru copii de vârste mai mici, pentru a-i face să înţeleagă că un ritm vioi, de joc trebuie să le „povestească" oamenilor despre o bucurie prin sunete asemănătoare *nu cuvintelor, ci intonaţiei lor*; piesa nu trebuie să rămână pentru ei doar un prilej de a se manifesta cu diferite mişcări mai vioaie, mai vesele, ci să-i oblige la o redare semnificativă.

Scanned with OKEN Scanner

– *Studiul la instrument.*

În sfârşit, un procedeu pentru conturarea, clarificarea, definitivarea, şlefuirea reprezentărilor auditive şi care – credem – trebuie mânuit *paralel* cu acelea ale prezentării către conştiinţa auditivă a elevului a unor modele sonore din afară, sau ale stimulării formării reprezentărilor auditive sau ale algoritmizării – şi nu doar abia după definitivarea imaginii auditive – îl constituie studiul la instrument: aceasta însă numai în condiţiile manevrării acestui procedeu fără dereglări în ordinea recodificărilor – de la text la sonorităţile reale ale unei execuţii a operei muzicale în public. Vom studia de altfel îndată şi o altă categorie de procedee menite tocmai să înlăture aceste dereglări ce pot apărea din cauza practicării studiului la instrument înainte de definitivarea imaginii muzicale în reprezentări. Datorită acelei categorii de procedee se evită deformarea în studiul la instrument a informaţiei transmise de compozitor, elevul putând în schimb beneficia de avantajele pe care le prezintă, pentru eficienţa însuşirii repertoriului, acest studiu, încă din prima perioadă a abordării unui text.

Procedeul este deosebit de important în perioada formării deprinderilor de reprezentare auditivă *în legătură cu un text*, în perioada începuturilor redării unor texte la instrument, a începuturilor instruirii pianistice. Procedeul nu are aceeaşi valoare şi nici nu e recomandabil (în forma în care se practică mai târziu) la începuturile educaţiei muzicale, când copiii trebuie mai întâi să-şi îmbogăţească experienţa auditivă. De asemenea, unii pianişti formaţi evită să studieze la instrument piesa la care sunt încă în faza elaborării imaginii auditive, ei având deprinderi de reprezentare de mult consolidate şi reprezentările lor fiind foarte puternice, instrumentul, în acest caz, reprezintă mai mult o frână decât un stimulent.

În cadrul acestui procedeu, vom distinge câteva modalităţi de studiu intrate în tradiţia pedagogiei pianistice. Vom încerca să arătăm asupra căror deprinderi acţionează ele (ne vom referi aici numai la efectele studiului la instrument asupra formării reprezentărilor auditive, a şlefuirii imaginii artistice).

În perioada formării pianistului, şi în unele cazuri şi mai târziu, studiul la instrument vizează, în afara repertoriului muzical propriu zis, şi game, exerciţii, studii cu caracter didactic (Czerny,

Scanned with OKEN Scanner

Clementi, Cramer). Nu ne vom referi la fiecare din acestea în parte, deoarece considerăm că şi lucrul asupra unei game sau a unui studiu cu caracter didactic pune până la un anumit nivel – al redării logice, cu sens, cu o bună calitate a sonorităţii – aceleaşi probleme ca şi abordarea repertoriului muzical de diferite stiluri. Nu suntem de părere că ziua de studiu începe cu o muncă mai indiferentă, mecanică, pentru încălzirea degetelor, cu game şi studii, atenţia auditivă şi efortul creator fiind rezervate pentru piese.

În abordarea unei noi piese, elevii începând de la clasa a III-a, a IV-a elementară, care au deja anumite deprinderi de citire a unui text cu mâinile împreună, pot să-şi „facă o idee" asupra caracterului, piesei în ansamblu, asupra cerinţelor muzicale şi tehnice pe care le impune, parcurgând-o la început cu mâinile împreună şi mai apropiat de cerinţele de tempo reale.

După aceasta însă, pentru memorarea piesei, pentru formarea deprinderilor auditive şi tehnice, studiul piesei se va axa practic pe trei mari modalităţi de a aborda materialul muzical:

1. Studiul pe fragmente mai mici, pe secţiuni ale piesei, alternat cu studiul piesei în întregime.

2. Alternarea studiului cu ambele mâini cu acela pe mâini separate, sau mai bine-zis pe partide muzicale, pe voci, pe planuri sonore.

3. Studiul în diverse tempo-uri mai lente decât cel real, până la revenirea la acesta din urmă.

Aceste modalităţi se pot combina între ele, ca de exemplu studiul în tempo rar cu mâinile separate sau împreună a diferitelor secţiuni şi apoi al întregii piese; studiul unui plan sonor în tempo-uri mai lente şi apoi în cel real etc.

Trebuie bine înţeles faptul că tot ceea ce studiul fragmentează, descompune, răreşte are ca scop învăţarea şi memorarea unor repertorii muzicale, obţinerea unor disponibilităţi de a efectua anumite operaţii mentale legate de aceste repertorii şi putându-se apoi efectua, în legătură cu noi repertorii, punerea sub „microscop" a unei anumite secvenţe din întreg procesul recodificării textului muzical şi redării lui creatoare la pian.

1. Studiul trebuie să se desfăşoare la început pe fragmente mai mici – delimitate după criterii de formă muzicală – şi numai

Scanned with OKEN Scanner

treptat cu legături între fragmente şi apoi pe ansambluri mai mari, ţinând seama de faptul că în învăţare, înainte de memorarea definitivă a unui material, de depozitarea lui în memoria de lungă durată, funcţionează un timp memoria de scurtă durată. Dacă piesele ar fi studiate – încă din prima perioadă a abordării lor – integral, nefragmentat, atunci, în momentul de sfârşit al unei execuţii, începutul piesei ar fi deja şters din memoria de scurtă durată; la o reluare el nu ar beneficia de vreo urmă în memoria de scurtă durată care să-i permită după câteva repetiţii să se fixeze în cea de lungă durată.

De asemenea, operaţiile audio-mentale, de organizare a materialului sonor, reprezentările asupra calităţilor sunetelor, încercările de a le şlefui, studiate pe scurte fragmente, cu repetiţii suficiente, profită de memoria de scurtă durată şi se fixează apoi mai uşor în cea de lungă durată.

În perioada de finisare a piesei este necesară şi executarea ei în întregime, pentru consolidarea operaţiilor mentale de asamblare a formei, pentru antrenarea psihică a elevului la efortul de concentrare sporit pe care-l reprezintă execuţia integrală.

2. Studiul cu mâinile separate, sau mai bine-zis pe partide muzicale, pe planuri sonore, pe voci, urmăreşte concentrarea auzului pentru construirea logică expresivă a fiecărui plan sonor evitând, în perioada de început a formării reprezentărilor, bruiajul pe care l-ar constitui interferenţele cu alt plan.

Adoptarea acestui procedeu este determinată de imposibilitatea existenţei concomitent pe scoarţă a două sau mai multe focare de maximă excitaţie.

Maxima concentrare auditivă în construirea fiecărui plan, în efectuarea tuturor operaţiunilor audio-mentale, în intonarea logică a raporturilor între sunete, găsind profilurile dinamice cele mai adecvate structurii ritmice, diferenţierile dinamice în funcţie de necesitatea de a pune în valoare frecvenţa fiecărui sunet faţă de celălalt – în relaţii apropiate – sau a unui registru faţă de altul, adâncirea unor semnificaţii nu e posibilă fără concentrarea în studiu pe problemele expresive ale fiecărui plan sonor în parte.

Dacă însă nu sunt înţelese sarcinile ce trebuie rezolvate prin acest procedeu, studiul separat constituie o pierdere de timp pe care copilul o resimte uneori cu o intuiţie mai puternică decât un

Scanned with OKEN Scanner

adult, considerându-l ca o pedeapsă inutilă şi nedreaptă. Interminabilele lecţii petrecute mereu la acelaşi fragment cu mâinile separat în numele unei intransigenţe şi a unei munci „temeinice" nu-şi au rostul. După ce elevul s-a familiarizat cu problemele logico-expresive ale fiecărui plan sonor, se poate trece treptat – pe fragmente – la studiul cu mâinile împreună, sau după cum e cazul, la redarea a 2 voci şi apoi a 3 voci etc; astfel elevul îşi poate da seama din timp de unele cerinţe de combinare a sonorităţilor în ansamblu, de anumite noi valenţe expresive pe care le capătă o voce în raport cu alta, sau o melodie în raport cu acompaniamentul şi invers.

În continuare, se adoptă procedeul studierii alternative cu mâini separat şi împreună, pentru a perfecţiona în continuare fiecare plan sonor şi în funcţie de cerinţele de ansamblu, precum şi pentru a controla în studiul cu mâinile împreună dacă îmbunătăţirile aduse fiecărui plan se răsfrâng suficient asupra ansamblului.

Pentru elevii începători, la care momentul cântatului cu 2 mâini reprezintă un salt hotărâtor, trebuie să remarcăm că studiul întâi cu mâinile separat poate dura mai mult decât va dura el mai târziu pentru fiecare nouă piesă abordată. Nu este în acest caz vorba numai despre deprinderile pentru piesa respectivă, ci de *punerea bazelor* mecanismului de distribuire a atenţiei, despre care am mai vorbit. Trecerea prea devreme (de pildă doar după o lună de la începuturile instruirii pianistice) la cântatul cu amândouă mâinile, provoacă o alternare grosolană, la fracţiuni mari de secundă şi chiar la intervale mult mai mari a activităţii focarelor de excitaţie pentru fiecare plan sonor în parte. Copilul este atent când la mâna, dreaptă, când la mâna stângă, deplasându-şi greoi atenţia de la una la alta, astfel încât ele se aşteaptă reciproc deformând ritmul, împiedicând organizarea sunetelor fiecărui plan în succesiunea lor temporală cursivă, şi deformând reprezentările auditive. (Am mai arătat că deseori copiii cred că ceea ce au cântat corespunde cu ceea ce au vrut să cânte; de multe ori ei nu remarcă nereuşitele, şi acestea se fixează în memoria lor auditivă, ei având impresia la o nouă execuţie că piesa trebuie să sune în acest fel.)

3. Studiul în diverse tempo-uri mai lente decât cel real are, din punctul de vedere al formării reprezentărilor auditive, scopul de a da timp pentru efectuarea tuturor operaţiunilor audio-mentale

Scanned with OKEN Scanner

cerute de structura operei muzicale. Aceste operaţiuni au la început toate un caracter conştient, ceea ce implică valori mai mari de timp pentru observarea producerii lor corecte; doar după o anumită perioadă de timp, unele operaţii încep să se automatizeze, existând o comandă conştientă pentru un grup de operaţii, ceea ce permite treptat apropierea de tempo-ul real.

În execuţia instrumentală în tempo, chiar şi în cazul unei maxime concentrări a interpretului, unele operaţii mai automatizate cu tendinţa de a se şterge, producându-se anumite imperceptibile dereglări ce nu sunt sesizate la o execuţie în tempo rapid. În cazul în care piesa nu se studiază din nou rar, pentru reîntărirea conexiunilor nervoase, pentru refacerea operaţiunilor mentale cu mai mare vivacitate, ci se execută din nou şi din nou repede, puterea de control a interpretului scade, reprezentările sale auditive se degradează.

Ca şi în ce priveşte necesitatea studiului cu mâini separate, obligativitatea de a studia rar riscă să se transforme pentru pianistul în formare într-un efort plictisitor şi fără scop. Profesorul trebuie să-i explice elevului ţelul studiului în tempo rar, să-i arate măsura în care poate fi alternat cu un tempo mai rapid, şi aceasta încă din perioada primelor începuturi ale instruirii pianistice. Spunem aceasta pentru că am constatat în nenumărate cazuri că de îndată ce unui copil i se trasează sarcina să reia un pasaj mai rar, interesul lui scade subit, nu se mai produce nicio operaţie mentală vie, ca şi cum studiul rar ar fi doar un rău necesar, o muncă mecanică, în timpul efectuării căreia orice efort mental poate să dispară.

În aceste cazuri, imaginea muzicală se deformează complet, sunetele îşi pierd calităţile. Profesorul trebuie să stabilească încă de la lecţie modul cum urmează elevul să studieze realizând operaţiile mentale, legăturile între sunete, construcţia profilurilor dinamice pe pulsaţii, raporturile dinamice între fraze, frazările care vor fi necesare la tempo-ul real.

Un Allegro cântat mai rar nu va trebui nicidecum să aibă caracterul muzical pe care l-ar avea dacă tempo-ul real indicat ar fi Andante maestoso.

d) Procedee pentru înlăturarea unor defecţiuni ce se ivesc în mod obişnuit în instruirea pianistică.

Scanned with OKEN Scanner

Procedeul de a studia la instrument, încă înainte de definitivarea imaginii auditive, prezintă unele avantaje deosebite, cu toate acestea, unele lucrări de pedagogie pianistică îl consideră contraindicat în perioada de început a studiului unei piese. Într-adevăr, acest procedeu dă loc la ivirea unor dereglări în ordinea recodificărilor de la text la execuţia finală, presărând drumul tânărului pianist cu unele „capcane". Le întâlnim deseori în învăţământul pianistic elementar şi mediu şi de aceea vom încerca să facem o succintă prezentare a lor, a modului de diagnosticare a defecţiunii ivite şi a modului de îndreptare.

1. O primă dereglare, şi cea mai gravă, o constituie stabilirea unor legături incorecte văz-motoric (punerea în mişcare a clapelor corespunzătoare notelor din text, auzul rămânând străin sau la periferia acestui proces). Sunetul este „clămpănit" pe clape; nu există diferenţieri dinamice care să dea sunetelor calitatea cerută de raportul de frecvenţă, de raporturi ritmice. Sunetul nu cântă, nu se „leagă", fraza sună fără înţeles. La asemenea elevi profesorul trebuie să stimuleze producerea întâi a unor elementare operaţii mentale de intonare a înălţimii sunetelor, prin intonarea cu glasul lui, apoi de către elev a diferite fragmente din piesă. Dacă elevul intonează just la această probă, atunci înseamnă că defecţiunea poate consta dintr-o inhibare a auzului din cauza imposibilităţii de a face vreo apropiere între sunetul glasului şi sunetul pianului. Profesorul trebuie în acest caz să-i demonstreze posibilitatea traducerii şi la pian a raporturilor de frecvenţă, aşa cum le intonează el cu glasul.

La alţi elevi există tendinţa de a reda ritmul indicat în text prin resimţirea chinestezică a ritmului şi producerea lui direct pe clape. În acest caz, profesorul trebuie să demonstreze, să arate evenimentele ce au loc în muzică pe durata sunetului, trebuie să insiste extrem de mult asupra ritmului *muzical,* asupra ceea ce înseamnă o tactare cu mâna a ritmului şi ce aduce în plus – pe plan auditiv – ritmul muzical: profiluri dinamice diverse, grupări de sunete în diverse formule, microagogica formulei ritmice.

2. Cântatul la pian cu mâinile împreună duce de multe ori – la începuturile studiului unei piese – la o influenţare chinestezică a unei mâini de către alta. În loc de a se produce diferenţierile dinamice necesare fiecărui plan sonor după comenzi auditive, o mână ascultă involuntar de acţiunile, devenite comenzi

Scanned with OKEN Scanner

chinestezice ale celeilalte mâini. Aceasta duce la o monotonie în cântat, planurile sonore nu se pun în valoare unul față de altul; același accent dat la dreapta apare și la stânga, măsurat nu auditiv, ci în energii mecanice. Profesorul trebuie să insiste pe reluarea fiecărui plan sonor separat și să controleze atent momentul „punerii mâinilor împreună", pentru a atrage pe loc atenția elevilor asupra defecțiunii ivite și a-i obliga să se concentreze la darea unor comenzi auditive pentru fiecare plan sonor în parte.

3. O defecțiune legată de cea precedentă o prezintă cântărirea de către elev, în mod involuntar desigur, a energiilor ce trebuie aplicate clapelor, înaintea evaluării dinamicii, înaintea *imaginării* unui sunet de o anumită intensitate: elevul știe că nuanța unui pasaj este forte, și fără a-și mai face vreo reprezentare, fără a organiza sunetele, lovește doar clapele cu mai multă putere. Este necesară o muncă foarte atentă din partea profesorului pentru a stimula formarea reprezentărilor elevului – cu ajutorul unor procedee deja arătate – și pentru a supraveghea și traducerea lor în sunetele pianului, astfel încât comandarea energiilor să reprezinte *doar o ultimă recodificare* a informației din text.

4. O altă deformare a reprezentărilor auditive apare din cauza faptului că în studiu elevul acordă mai multă importanță planului sonor cu „mai multe note", mai greu tehnic, dar care de obicei constituie acompaniamentul, figurația, o linie secundară. Valorile în genere egale ale unui asemenea acompaniament devin un fel de metronom pentru vocea principală, mâna care o are de executat pe aceasta primind comenzi – pentru emiterea sunetelor în timp – după desfășurarea temporală a sunetelor acompaniamentului. Melodia își pierde autonomia, dispar orice mici fluctuații agogice care dau un sens, un înțeles – în gruparea sunetelor – melodiei; aceasta duce la frânarea auzului creator, la un cântat mecanic, inexpresiv, monoton.

Profesorul trebuie să analizeze construcția vocii principale, să insiste mult pe studierea ei separat, punându-i-se în valoare toate valențele expresive și să vegheze ca în momentul reluării execuției și cu acompaniamentul de la cealaltă mână, aceasta să nu-i știrbească cu nimic independența și construcția vocii principale.

5. O altă deformare legată tot de cântatul cu mâinile împreună apare prin acel cântat „în balanță", când vocea principală, având

Scanned with OKEN Scanner

valori mari, iar acompaniamentul o repetare de figuraţii sau de acorduri, elevul, fără să vrea, merge cu mintea în zig-zag de la mâna dreaptă la mâna stângă (de exemplu, în tema I a *Sonatei op. 14*, nr. 1 în *Mi major* de Beethoven). Profesorul trebuie să insiste pe cântarea sunetelor temei lungi în auzul interior, pe persistenţa lor în conştiinţa auditivă, în ciuda apariţiei la stângă a acordurilor, precum şi pe diferenţierea dinamică între planuri pentru a nu se percepe legături melodice între planuri.

6. Mulţi elevi cântă din gură în timpul execuţiei instrumentale. Cauza fenomenului stă uneori într-o greşită traducere a unei anticipări auditive în energii, ele transmiţându-se, din lipsă de concentrare, glasului, în loc de a se transforma în reacţii motorii la nivelul aparatului pianistic. De cele mai multe ori este vorba de o problemă de concentrare şi de voinţă, asupra cărora profesorul poate acţiona prin persuasiune, prin stimularea calităţilor volitive ale elevului. Doar dacă odată cu cântatul din gură, execuţia apare haotică, dezordonată, este vorba de neefectuarea organizată a operaţiunilor audio-mentale, sau poate de o incapacitate de a găsi reprezentărilor un echivalent în sunetul pianului.

7. Profesorul va avea deseori prilejul să remarce o inerţie în gândirea chiar şi a celor mai dotaţi elevi; ea provine dintr-o lipsă de antrenament şi concentrare în schimbarea caracterului unei fraze faţă de cea precedentă, după structurile lor diferite. Elevii – chiar şi cei mai buni – prind un anumit mod de a organiza sunetele unei fraze şi au tendinţa de a-l repeta – indiferent dacă mai este adecvat sau nu – şi pentru fraza următoare.

Profesorul trebuie să explice deosebirile de structură şi să ilustreze prin demonstraţii practice organizarea diferită a sunetelor, repartiţia diferită a dinamicii, precum şi caracterul şi semnificaţia diferită a frazelor ce decurg de aici. Deseori această defecţiune se agravează prin antrenarea motoricului la aceeaşi monotonie în distribuirea energiilor, motoricul influenţând apoi la rândul lui reprezentările şi împiedicând revizuirea imaginilor auditive. Profesorul trebuie să depisteze şi această defecţiune şi să intervină şi la acest nivel, pentru a ajuta în felul acesta la eliberarea minţii de un stereotip care împiedică mobilitatea proceselor de reprezentare.

Scanned with OKEN Scanner

III.2. Procedee pentru formarea deprinderilor de a traduce reprezentările auditive în sunetul pianului și în mișcări adecvate obținerii acestor sunete

Cele două operațiuni de traducere a mesajului cuprins în sunetele din reprezentări în sunetele reale ale pianului și în mișcări adecvate obținerii acestor sunete, deși teoretic analizabile ca două operațiuni distincte, nu se deprind în procesul instruirii pianistice ca două mecanisme separate; aceasta din cauză că output-ul din sistemul de comandă auditiv e deja codificat în sunetul pianului. Evaluarea diferențierilor dinamice și agogice dintre sunetele pianului care duc la obținerea efectelor timbrale de cantabilitate imaginate în reprezentări trebuie să se lege, în formarea deprinderilor, de anumite cantități de energie aplicată clapelor.

Distincția pe care am făcut-o teoretic între cele două procese de traducere are ca scop depistarea unor operațiuni incorecte de traducere, care constituie cauza cea mai frecventă a legăturilor defectuoase dintre comenzi auditive și mișcări.

Pentru a stimula totuși mecanismul prin care imaginea auditivă apare în comenzi auditive sub forma sunetelor pianului cu diferențierile dinamice și agogice adecvate, sunt utile exemplificările profesorului de instrument. Elevul se apropie astfel de sunetul cu care va trebui să opereze în mod practic; are loc, pe de o parte, o familiarizare cu acest mod de a traduce imaginile auditive, pe de altă parte, o instruire a elevului prin explicarea pe înțelesul lui a acelor câteva reguli de dinamizare ce permit obținerea unor efecte timbrale și de cantabilitate variate: pentru elevii de vârste mici la care nu sunt indicate explicațiile teoretice privind trăsăturile percepției și ale autoreglării ei – pe care se bazează traducerea reprezentărilor auditive în pianistică – profesorul poate totuși atrage atenția asupra modului de a combina sunetele pianului care favorizează expresivitatea; asupra omogenității sunetelor (ca la voce), asupra modului cum „vorbește" sunetul, cum se schimbă culoarea unui sunet față de altul într-un mers ascendent sau într-unul descendent, datorită unor mici fluctuații de tărie, asupra gradelor diferite de cantabilitate care trebuie dorite, făcându-se comparații cu glasul. Dar pentru a obține posibilitatea acestei fine gradări a dinamicii, este recomandabil ca mecanismul tehnic să răspundă prin reacții motorii comenzilor

Scanned with OKEN Scanner

auditive, pe principiul inițierii mișcării prin impuls urmat fulgerător de o fină combinare a acțiunilor degetelor cu a brațului. Acest gen de tehnică este favorabil traducerii imaginilor din reprezentări în sunetele pianului deoarece:

- permite obținerea unei scări de fine gradații dinamice și
- este propice obținerii infimelor fluctuații agogice datorită unui răspuns motoric prompt la comenzile auzului (și nu întârziat, prin caracterul voluntar al unor mișcări mai păstoase cu tensiuni musculare).

Elevilor mici, profesorul nu trebuie să le vorbească anume de micro-agogică, deoarece aceștia riscă să cânte perceptibil inegal. Este suficient ca profesorul să vegheze ca elevii să nu „redea ritmul manual", ci să și-l imagineze ca ritm muzical, cu toate calitățile sunetelor, să vegheze ca mâna care execută acompaniamentul să nu-i bată măsura mâinii căreia îi revine melodia și ca sistemul tehnic să răspundă liber, neconstrâns comenzilor auditive; sunetele bine organizate ale melodiei se vor înlănțui cu firescul vorbirii, nu se vor înșira mecanic egal, fără însă ca diferențierile agogice să devină un scop în sine. Explicațiile privitoare la organizarea formulei ritmice sunt folositoare abia mai târziu, când elevul începe să-și pună întrebări și vrea să cunoască raporturile cauză-efect, când a-i cere anumite rezultate sonore fără a-i da explicațiile necesare îi poate stânjeni supărător munca creatoare.

Pentru însușirea unei tehnici corecte de către elev, profesorul trebuie să fie conștient în primul rând de faptul că anumite prejudecăți inerente în tehnică (ce țin de anumite obișnuințe cotidiene de folosire a mâinii pentru a apuca, a trage, a împinge) pot dăuna formării reprezentărilor auditive. Apare pe primul plan o reprezentare a mișcării (nu legată de scopul muzical) și deci incorectă, care determină deformarea muzicii după cum e concepută mișcarea; de cele mai multe ori elevul nici nu este conștient că rezultatul nu corespunde vreunei imagini interioare, ci determinat de mișcare: de pildă, în arpegii scurte sunt foarte frecvente cazurile când dinamica nu pune în valoare raporturile armonice ale sunetelor din acordurile respective, ci reflectă „unduirea" mâinii, unele sunete dispărând nemotivat, altele fiind „dure", rezultate din împingere. Prejudecata mâinii folosite pentru apucare se manifestă deseori prin întepenirea degetelor 1 și 2, cele

Scanned with OKEN Scanner

mai puternice, ceea ce duce la emiterea, pe de o parte, a unor sunete aspre – de către aceste degete, pe de alta, la faptul că degetele care trebuie să emită după degetul 2 sau 1 (degete care nu se relaxează suficient) nu pot doza sunetele, nu pot veni dintr-o poziţie prielnică întâlnirii acţiunilor lor cu a braţului în momentul emisiei: sonoritatea e ştearsă, necontrolată. Pentru învăţarea mişcărilor, profesorul nu trebuie să atragă atenţia asupra mişcărilor în sine – ceea ce atrage inevitabil preocupările motrice pe primul plan. Vor trebui folosite numai comparaţii cu mişcări sau secvenţe din mişcări uzuale care să anihileze influenţa exercitată de amintirea altor mişcări uzuale; cu alte cuvinte, profesorul trebuie să stimuleze elevul, să selecteze din repertoriul său de mişcări pe acelea şi în combinaţiile anume care *corespund scopului muzical al emisiei sunetului la pian*. (De pildă, comparaţii cu tonusul ce se instalează, când omul stă atent, cu braţele pregătite să primească un pachet; braţele nu se încordează dinainte, activitatea musculară e minimă; contracţia flexorilor degetelor asemănătoare – deşi mai fină – cu aceea provocată de respingerea unei mingi de volei; deplasările, pe pian relativ lente şi liniştite, ca şi alte mişcări uzuale când vrem să luăm un obiect de la diferite distanţe etc.)

În legătură cu problema comenzilor auditive asupra unor mişcări în emisie, trebuie să amintim şi problema pedalei. Mulţi elevi pun pedala de rezonanţă *legat ritmic de mişcările mâinilor* şi nu după necesităţi de amplificare, de obţinere a unui legato sau a unei palete coloristice mai bogate. Chiar comenzile profesorului, dacă sunt date fără explicaţii: „pune pedala!", „scoate pedala" leagă acest mecanism de o comandă verbală, şi obişnuiesc pe elev ca mai târziu să-şi dea el singur asemenea comenzi. Pedala pusă după auz are darul de a amplifica anumite efecte de ducere a unui sunet către altul; când este pusă însă mecanic, coordonat doar cu mişcările mâinilor, „murdăreşte", acoperă anumite subtilităţi de expresie, creează o învălmăşeală sonoră; chiar şi un elev care în principiu „aude" bine şi are o tehnică corect legată de auz, poate să-şi deformeze treptat reprezentările auditive dacă se obişnuieşte să pună pedala necontrolat.

În principiu, până la formarea mecanismelor audio-mentale de organizare a sunetelor, e bine ca elevii să studieze fără pedală, pentru a se putea concentra cu maximă conştienţă asupra intonaţiei expresive care valorifică textul. Studiul cu pedala trebuie apoi

Scanned with OKEN Scanner

treptat introdus sub controlul profesorului, urmărind amplificarea, sublinierea relaţiilor expresive dintre sunete şi nu mascarea lor într-un conglomerat sonor.

Toate acestea demonstrează şi importanţa educării auzului de control. Deseori elevii nu cunosc distincţia între activitatea anticipativă şi cea de control a auzului, mai mult decât atât, ei confundă activitatea audio-mentală de organizare a sunetelor, proces esenţial în activitatea de interpretare, cu un cântat „după ureche", cu efuziuni temperamentale şi de simţire, socotind că în aceasta ar consta interpretarea unei piese. Deosebirea dintre activitatea de anticipare şi cea de control a auzului poate fi mai bine înţeleasă printr-o analogie cu domeniul exprimării în vorbire: există şi aici procese de anticipare, de organizare a ideii ce trebuie exprimată; concomitent cu funcţionarea acestui mecanism, există o activitate de control a zonei auditive asociată cu cea de integrare a limbajului vorbit, care operează asupra cuvintelor deja rostite, atât din punctul de vedere al înţelesului lor, cât şi al înţelesului purtat de intonaţia vorbirii. Oamenii deseori corectează pe parcurs un ton prea ridicat, violent sau, dimpotrivă, un glas prea scăzut sau îşi reorganizează cele ce vor spune în clipa următoare, în funcţie de efectul pe care remarcă a-l fi produs prin cuvintele deja pronunţate.

Tot astfel, în interpretare, auzul de control are un rol complex:

1. o funcţie de constatare a unor nepotriviri între imaginea dorită şi cea reală ducând la corectări pe parcurs a sonorităţii, dacă e vorba de momentul execuţiei în examen, în concert, sau la reluarea efectivă a pasajului respectiv şi corectării lui, dacă e vorba de studiu, şi

2. o funcţie de permanentă reorganizare a imaginilor în curs de reprezentare, astfel ca ele să se lege logic de sunetele deja produse. Iată motivul pentru care nu este indicată urmărirea automatizării, a fixării unei interpretări, în sensul fixării contururilor ei sonore. O interpretare nu poate fi niciodată – din punct de vedere matematic – aceeaşi. Dacă interpretul emite primul sunet într-o zi la o valoare de 21 de decibeli şi următorul se leagă logic de el dacă are 23 de decibeli, toată sonoritatea e dictată de operaţiile logice ale acelui moment, cu cantităţile date; a doua zi, dacă primul sunet va fi de 20 de decibeli, toate cantităţile sonore

Scanned with OKEN Scanner

următoare vor trebui să corespundă cu această sonoritate de la care s-a pornit. Nu vrem să spunem că vreun interpret gândește în acest fel, însă vrem să demonstrăm relativitatea contururilor sonore. Ceea ce este stabil într-o interpretare este faptul că există operații logice care păstrează acea interpretare în anumiți parametri sonori și aici funcția auzului de control este deosebit de importantă. Activitatea lui – care este un proces de autoreglare, de conexiune inversă propriu momentului interpretării – permite auzului anticipativ să conceapă corect și logic în funcție de efectul intonațional obținut prin sunetele deja emise; numai astfel intonațiile viitoare vor suna logic și se vor lega de cele deja desfășurate, discursul muzical păstrându-și coerența.

Activitatea auzului de control se desfășoară și de la sunet la sunet – ea fiind în acest caz cu o mică fracțiune de secundă decalată față de a celui anticipativ: dorim un sunet, ceea ce înseamnă, de fapt, o comandă auditivă, și obținem fulgerător și sunetul real care se suprapune (dacă corespunde întru totul) peste imaginea sunetului dorit. Activitatea auzului de control se desfășoară însă și ca o activitate de punere cap la cap a mai multor sunete emise și de observare a efectului expresiv obținut de către întreaga frază deja executată; în funcție de aceasta el transmite informații către auzul anticipativ pentru organizarea întregii fraze următoare, cu un sens adecvat legat logic de cel al frazei deja cântate.

Profesorul trebuie să urmărească cu atenție formarea și a acestui mecanism la elevul său.

În special la vârste mici, când imaginile muzicale nu sunt atât de stabile în reprezentări, el trebuie să insiste mult pe formarea la elev a capacității de a compara ceea ce a vrut să exprime cu rezultatul real; să insiste ca elevul să nu se lase derutat de imperfecțiunile execuției sale și să le ia drept ceea ce și-a dorit să obțină.

Cât privește auzul de control în momentul cântatului, sunt necesare demonstrații practice la lecție pentru a face elevul să observe importanța organizării anticipative a frazei următoare în funcție de cea anterioară deja executată; sunt necesare demonstrații pentru mai multe variante posibile în aceiași parametri sonori, demonstrații pentru importanța efectuării de

Scanned with OKEN Scanner

către subiectul în cauză a unor operaţii logice şi pentru stabilirea tendinţelor unor elevi de a copia contururile sonore exterioare ale interpretărilor unor maeştri ai pianului.

Elevul trebuie să înveţe că interpretarea re-creatoare se bazează pe refacerea cu fiecare nouă execuţie a acestor operaţii logice, să înveţe că a-şi copia propriile rezultate sonore deja obţinute este tot atât de inutil ca şi a copia execuţia unor mari pianişti.

Scanned with OKEN Scanner

Capitolul IV.
Principiile de învățământ în instruirea pianistică; repertoriul și pregătirea execuției în public; criterii de apreciere și de notare a elevilor

Am grupat în acest capitol mai multe probleme care credem că nu mai necesită argumentări deosebite; ele au fost deja parțial abordate sau au reieșit din cele discutate până acum. Pentru a facilita munca tânărului profesor, le vom rediscuta astfel grupate în chip de concluzie la lucrarea de față.

Principiile de învățământ – ale învățământului continuu, sistematic, temeinic, conștient și intuitiv, al respectării particularităților individuale și de vârstă pe care le întâlnim în *Pedagogia generală* își găsesc din plin ilustrarea și în instruirea pianistică. Este clar că predarea în învățământul pianistic nu poate sări peste niște verigi, nu poate trece la explicații dificile privind procese complexe, fără a fi epuizat tot șirul de explicații pregătitoare. Principiul se reflectă atât în gradarea predării unor cunoștințe muzicale, cât și în formarea unor mecanisme de la simplu la complex. Un intermezzo de Brahms, cu dozarea sonorităților, cu timbrurile specifice rezultând din armonia bogată și subtilă, necesită și cunoștințe stilistice avansate, dar și deprinderi auditive și motrice superioare pentru a reda întreaga bogăție a textului, și dincolo de aceasta, semnificația deosebită a fiecăreia din aceste mici perle ale genului; este clar că un asemenea repertoriu nu poate fi abordat fără parcurgerea altor stiluri și fără a fi dobândit anumite deprinderi auditive de combinare a sonorităților și de traducere a lor la pian. Principiul învățământului sistematic credem că își găsește ilustrarea cu atât mai mult cu cât metoda de predare în învățământul pianistic se bazează pe o prezentare mai sistematică a cunoștințelor (atât a celor muzicale, cât și a celor privind comportamentul pianistic). Observații disparate asupra diferitelor amănunte ale interpretării, precum și asupra acțiunii insuficiente a unui deget sau a blocării unei articulații nu pot duce la rezultate deosebite. Copiii zilelor noastre, care dispun de atâtea surse de informare, care dovedesc o atât de

Scanned with OKEN Scanner

mare sete de cunoştinţe, nu pot fi educaţi decât printr-un învăţământ sistematic, care să favorizeze iniţiativele de autoinstruire; prezentarea acestor cunoştinţe organizate, cu o urmărire a cauzalităţii şi a dialecticii fenomenelor oferă copiilor jaloane pe care ei să-şi organizeze şi singuri modalităţile de instruire.

Însuşirea temeinică a cunoştinţelor în învăţământul pianistic rezidă într-o justă *sprijinire a cunoştinţelor muzicale pe deprinderi corecte*, permiţând o consolidare a comportamentului pianistic, formarea unor pianişti de un înalt profesionalism.

Din toate cele arătate până acum a reieşit, credem, importanţa în instruirea pianistică a învăţării conştiente, a dobândirii unor deprinderi bazate pe mecanisme cunoscute şi nu prin căutări la întâmplate. În plus, un rol important în pedagogia pianistică îi revine şi învăţământului intuitiv – acesta, în mod special, pentru elevii de vârstă mică; este bine ca aceştia să deprindă bună parte din mecanismele cântatului la pian aşa cum au învăţat limba maternă (rolul profesorului de pian fiind însă mai complicat decât cel al părinţilor care nu trebuie decât să-i vorbească copilului pentru ca acesta să deprindă vorbirea; am văzut că instruirea pianistică cere profesori cu o pregătire complexă, apţi de a diagnostica diferite dereglări, de a găsi procedee pentru remedierea fiecărui caz; copiii mici nu trebuie să-şi dea seama de aceste complicaţii şi trebuie antrenaţi să înveţe în joacă şi cu plăcere). Învăţământul intuitiv ocupă însă o bună parte şi din instruirea elevilor mai mari. Chiar dacă ei trebuie să cunoască explicaţiile anumitor fenomene, legăturile cauză-efect pentru a-şi da seama de unele deficienţe, totuşi, în lucru, chiar dacă cunosc teoretic rotiţele unui mecanism, este bine pentru firescul funcţionării acelui mecanism ca ei să încerce să-l deprindă intuitiv, prin comparaţii sugestive.

Respectarea particularităţilor de vârstă şi individuale ale elevilor se reflectă şi în alegerea unui repertoriu adecvat, dar şi în manevrarea – într-o justă îmbinare – a procedeelor ce acţionează asupra intuiţiei cu procedeele ce se adresează conştientului.

Elevilor trebuie să li se dea şi repertorii care să-i avantajeze, dar şi repertorii care să necesite învingerea unor dificultăţi puse de mai slaba dezvoltare a unor aptitudini.

Scanned with OKEN Scanner

Profesorul trebuie să respecte ritmul de muncă și de asimilare al fiecărui elev, să nu forțeze (decât atât cât e necesar pentru a-l face să progreseze puțin câte puțin) pe un elev care învață mai greu, să dea treptat mai multe repertorii (de exemplu, 2 sonate clasice, în anul următor, 2 piese romantice și, în sfârșit, în anul următor și 2 sonate și 2 piese romantice etc.) unor elevi care asimilează bine. Memorarea trebuie să fie rațională; elevului să i se explice – pe măsura înțelegerii lui – structura piesei, să i se indice diferite puncte de reper, pe tonalități, cu cadențele respective. Execuția în public (examen, audiție) trebuie pregătită și prin antrenamente în prealabil față de un public mai restrâns (întreaga clasă, de pildă) pentru ca elevul să verifice gradul de siguranță, punctele mai slabe asupra cărora trebuie încă să insiste, pentru ca să aibă o experiență asupra stării psihice respective, și să învețe treptat să-și domine eventualele emoții. Concentrarea maximă asupra imaginilor auditive are darul de a împiedica tremuratul mâinilor, apariția în momentul cântatului a unor semnale chinestezice exagerate, elevul simțind că parcă a greșit digitația, că nu mai știe notele; asemenea stări neplăcute dispar treptat dacă profesorul stimulează dorința și voința elevului de a nu se risipi în supravegherea unor amănunte tehnice ca atare, de a elimina orice semnal chinestezic nedorit; comenzile auditive puternice fac să dispară nesiguranța aparentă a mâinilor, iar conexiunile nervoase bine stabilizate în perioada studiului se vor produce fără dereglări; odată ce elevul a experimentat faptul că în acest mod nu mai simte că i se încurcă mâinile și că nu mai știe ce are de cântat, ci că procesul trebuie să aibă loc invers (să gândească cu maximă concentrare muzica și atunci mâinile vor merge de la sine, fără să mai apară lapsusuri în gândire) emoțiile sale scad. Înaintea apariției în publice el nu mai are „emoție că va avea emoții" și capătă încredere în forțele lui.

În ce privește criteriile de apreciere a elevilor, învățământul pianistic întâmpină oarecare dificultăți, pentru că niciun elev nu este egal sau asemănător cu altul. Nota opt acordată unui elev poate să reprezinte media între un 10 acordat atenției, seriozității, un 7 acordat aptitudinilor muzicale și un 8 acordat nivelului tehnic; dar ea poate în același timp să reprezinte un 10 acordat aptitudinilor, un 6 acordat lipsei de seriozitate în studiu etc. Deseori profesorii au controverse la examene în ce privește notarea. Ei înșiși trebuie să explice elevilor că, de fapt, nota lor va reflecta o sumă de aspecte,

Scanned with OKEN Scanner

pentru a nu se produce impresia că s-au făcut nedreptăți, fiecare elev comparându-se cu alți colegi doar din punctul de vedere al acelor calități ale lui pe care le consideră superioare colegilor săi, dar nepunând în balanță și lipsurile pe care le prezintă față de aceștia. În felul acesta se dezvoltă și spiritul de colegialitate, obiectivitatea profesională.

Munca pentru realizarea unui țel artistic presupune o seamă de eforturi psihice intense. Ea dezvoltă anumite trăsături ca voința, puterea de concentrare, perseverența în muncă, afectivitatea, inteligența, inventivitatea, inițiativa personală, creativitatea. Putem spune că învățământul pianistic are un puternic caracter formativ. Chiar dacă nu toți copiii care au urmat cursurile unei școli generale de artă vor ajunge artiști profesioniști, munca la instrument va avea un efect pozitiv în formarea lor ca oameni.

Scanned with OKEN Scanner

Bibliografie

1. Aguettant, L. *La musique de piano des origines à Ravel*, Ed. Albin Michel, Paris, 1935.

2. Alkon, P. H. *Joshua Steele and the melody of speech.* În: Rev. „Language and Speech", vol. 2, part. 3, London, July–Sept., 1969, Ed. D. B. Fry, University College.

3. Anfilov, G. *Fizica şi Muzica*, Ed. Tineretului, Bucureşti, 1935.

4. Bach, E. J. *Die vollendete Klaviertechnik*, Ed. Breitkopf und Härtel, Leipzig, 1960.

5. Baciu, C. Cl. *Anatomia funcţionala şi biomecanica aparatului locomotor*, Ed. Sport-Turism, Bucureşti, 1977.

6. Bălan, Th. *Principii de pianistică*, Ed. muzicală, Bucureşti, 1966.

7. Bălan, Th. *Scoarţa cerebrală şi muzica*. În: *Studii de muzicologie*, vol. IX, Bucureşti, 1973, Ed. Muzicală.

8. Bălăceanu, C. şi Nicolau, Ed. *Personalitatea umană – o interpretare cibernetică*, Ed. Junimea, Iaşi, 1972.

9. Băleanu, A. *Conţinut şi formă în artă*, Ed. Ştiinţifică, Bucureşti, 1959.

10. Benetato, Gr. (sub red.), *Elemente de fiziologie normală şi patologică*, vol. III, Ed. Medicală, Bucureşti, 1962.

11. Bentoiu., P. *Imagine şi sens*, Ed. Muzicală, Bucureşti, 1973.

12. Bentoiu, P. *Gândirea muzicală*, Ed. Muzicală, Bucureşti, 1975.

13. Best, C. H. şi Taylor N. B. *Bazele fiziologice ale practicii medicale*, Ed. Medicală, Bucureşti, 1958.

14. Birmak, A. *O hudojestvennoi tehnicke pianista,* izdatelstvo Muzica, Moskva, 1973.

Scanned with OKEN Scanner

60. Martienssen, K. A. *Schöpferischer Klavierunterricht*, Leipzig, 1957, Ed. Breitkopf und Härtel.

61. Matthay, T. *The art of touch*, London, 1963, Bosworth.

62. Matthay, T. *Visible and invisible in pianoforte technique*, London, 1964, University Press.

63. Mayer, G. *Semiotik und Sprachgefüge der Kunst*. În: „Beiträge zur Musikwissenschaft", Heft 2, 1967.

64. Mever-Eppler, W. *Realization of prosodic features în whispered Speech*. În: J. *Acoust. Soc. America*. 29, 104/1957.

65. Mihail, N. N. Rusu, M. A. *Ce este biocibernetica?*, Bucureşti, 1977, Ed. Ştiinţifică şi Enciclopedică.

66. Miller, A. G. *Language and communication*, London, 1951, Mc. Grave-Hill Book Company inc. New York, Toronto.

67. Moreau-Vauthier, Ch. *Pictura*, Bucureşti, 1957, Ed. de Stat pentru Literatură şi Artă.

68. Muhina, Vera. *Scrieri despre artă*, Ed. Meridiane, Bucureşti, 1961.

69. Negrea, M. *Tratat de contrapunct şi fugă*, Ed. Grafoart, Bucureşti, 2013.

70. Neuhaus, H. G. *Despre arta pianistică*, Ed. Grafoart, Bucureşti, 2024.

71. Odobleja, St. *Psihologia consonantistă şi cibernetica*, Ed. Scrisul Românesc, Craiova, 1978.

72. Overly, J. P. *Energy distribution în music*. În: *Australia, Proc. I.R.E.*, 19, nr. 2, 1958.

73. Penfield, W. Lamar, R. *Langage et mécanismes, cérébraux*, după Speech and brain-mechanisms, Princeton University- Press, New Jersey, 1959.

Scanned with OKEN Scanner

„Poziția de pe care a fost privit actul interpretării, precum și punctul de vedere original al autoarelor, dovedesc o preocupare de a explica într-o viziune modernă, cu o înaltă ținută științifică, componentele procesului care are loc din momentul citirii unui text muzical, până la redarea lui instrumentului. Făcând o aprofundată analiză a comportamentului pianistic, această lucrare se adresează atât pianiștilor și muzicienilor, în genere, cât și profesorilor, constituind un prețios aport în clarificarea unor probleme fundamentale ale creației artistice și metodologiei predării instrumentului. Consider că nu este numai o carte de mare folos pentru pianiști, ci și o carte de un real interes pentru toți muzicienii."

Valentin Gheorghiu, București, 12 noiembrie 1979

„...Totuși, nu pot să mai amân a vă exprima profunda admirație pentru cartea voastră – un dar neprețuit! Citesc și recitesc capitol cu capitol, paragraf cu paragraf, realizând de fiecare dată și din ce în ce mai mult, importanța, logica, utilitatea și frumusețea gândirii voastre, pusă în slujba meseriei. Câtă experiență, câtă profunzime de sentiment și de judecată se află la baza concluziilor așternute pe hârtie, numai un specialist sau un doritor de a se specializa poate aprecia! Ați reușit să concretizați și să sistematizați procesul artei pianistice (adică al interpretării muzicale prin intermediul pianului, ba chiar cu aplicare și la alte instrumente) într-un mod lucid, antrenant și stimulant, cum nu reușesc mulți. Vă felicit din tot sufletul!"

Lory Wallfisch, Northampton Massachusetts, 6 mai 1998

Pentru oferta completă și comenzi, accesați site-ul
WWW.LIBRARIAMUZICALA.RO

ISBN: 978-606-747-268-4
ISMN: 979-0-69492-512-3

Editura Muzicală
GRAFOART

Scanned with OKEN Scanner